

Sons e Migração Forçada: Usos da Memória nas Práticas Expressivas entre os Migrantes da Descolonização de Angola

Gianira Ferrara

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, variante de
Etnomusicologia**

Outubro, 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer a todas as pessoas que acompanharam o percurso que levou à realização desta dissertação, sem as quais a elaboração da mesma não teria sido possível. Antes de tudo, a todos os intervenientes que colaboraram disponibilizando o seu tempo e todas as informações necessárias, pela atenção dispensada e pela partilha das suas histórias de vida. Quero expressar o meu agradecimento a Amílcar Pereira, António Alípio e Rosalva Fonseca, membros da Comissão Organizadora do convívio “Huambo100” por toda a colaboração e apoio logístico dado durante o trabalho de campo; a Pedro Coquenão pelas muitas e intensas horas de conversa dedicadas a este trabalho, pelo interesse demonstrado, e por ter partilhado as suas vivências. Desejo agradecer ao Prof. Doutor João Soeiro de Carvalho, meu orientador, pela disponibilidade, pela paciência, pelo incentivo, pelas importantes indicações, críticas e conselhos dados para solucionar dúvidas e problemas que foram surgindo ao longo do trabalho de campo, e durante a elaboração desta dissertação. Quero expressar o meu profundo agradecimento a todos os amigos e colegas que cooperaram e acreditaram na elaboração deste trabalho: Carla Gonzalez, cuja história de vida tem sido inspiradora para o desenvolvimento desta pesquisa, por toda a amizade demonstrada ao longo dos anos, pelas suas opiniões, críticas e debates que enriqueceram as minhas perspetivas de investigação; o pai da Carla, Luís Gonzalez, pelas conversas estimulantes e esclarecedoras, pelo apoio e por todas as sugestões dadas; Maria Espirito Santo pela amizade, pela empatia, pela partilha de ideias e a ajuda dada ao longo dos anos; Ricardo Andrade pela disponibilidade, os conselhos, o suporte e o encorajamento dado tanto durante os anos do mestrado, quanto no desenvolvimento deste projeto; Paulo Machado e Toni Polo pelas longas horas de debate que começavam ao final da tarde, por me terem motivado e ajudado, pelas interessantes reflexões e pontos de vista que me disponibilizaram. Um muito especial agradecimento a Igor Furão e Sophie Coquelin, cuja ajuda foi essencial, pelo tempo dedicado à leitura e revisão final, pelas sugestões, críticas, comentários e ideias que me abriram novos campos de reflexão e análise em torno desta investigação. Gostaria ainda de agradecer a todos os amigos que sempre me demonstraram o seu afeto, solidariedade, e palavras de incentivo durante todo este percurso. Por último quero agradecer à minha família, às minhas irmãs, Georgia, Floridia e Turiana, pelo apoio prático e emocional, e aos meus pais, pelo constante suporte e pelo afeto incondicional, por terem acreditado em mim e no meu trabalho,

mesmo nos momentos mais difíceis, por me terem ensinado a lutar para realizar sonhos e alcançar objetivos, e a olhar para o mundo prestando sempre atenção à sua dimensão social e humana. A eles dedico esta dissertação e todos os esforços feitos.

Sons e Migração Forçada: Usos da Memória nas Práticas Expressivas entre os Migrantes da Descolonização de Angola

GIANIRA FERRARA

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: música, migração forçada, retornados, Angola, práticas expressivas, memória, sensorialidade.

A partir de 1975, como consequência do processo de descolonização, mais de meio milhão de pessoas teve de abandonar Angola, país onde residia, rumo a Portugal. Estes migrantes, uma vez chegados ao seu destino, foram chamados “retornados”. Esta dissertação aborda o papel da música no fenómeno de migração forçada da qual os “naturais e ex-residentes de Angola” foram os protagonistas, bem como as formas como a deslocação é hoje por eles vivida. São apresentados dois casos de estudo, resultado de trabalho de campo realizado em Portugal. O primeiro diz respeito aos convívios que são organizados anualmente na cidade das Caldas da Rainha pelos ex-residentes das cidades angolanas do Huambo e da Huíla, e onde a música e a dança se revestem de uma importância relevante. O segundo foca a história de vida e as práticas expressivas de Pedro Coquenão, originário da cidade do Huambo, locutor radiofónico, músico, DJ e mentor do projeto performativo Batida. Em ambos os casos foi analisado o papel da música e da *performance* na integração, afirmação e reinvenção identitária. É salientada a importância da memória e dos seus diferentes usos, e da sensorialidade nas práticas expressivas dos intervenientes, já que estas favorecem a permanência e a reconstrução da sua “angolanidade” em Portugal.

Sounds and Forced Migration: Uses of Memory in Expressive Practices among Migrants from Angolan Decolonization

GIANIRA FERRARA

ABSTRACT

KEYWORDS: music, forced migration, *retornados*, Angola, expressive practices, memory, sensoriality.

From 1975, as a result of the decolonization process, more than half a million people, had to leave Angola, where they resided, towards Portugal. Migrants, once they arrived at their destination, were called “retornados” (returnees). This paper discusses the role of music in forced migration phenomenon in which “*naturais e ex-residentes de Angola*” (natural-born and former residents of Angola) were the protagonists, as well as the ways this displacement is now experienced by them. Two case studies, results of fieldwork conducted in Portugal, are presented. The first concerns the gatherings that are held annually in the city of Caldas da Rainha by former residents of Angolan cities of Huambo and Huíla, where music and dance are of great importance. The second is focused on the life and expressive practices of Pedro Coquenão, originating from the city of Huambo, radio announcer, musician, DJ and mentor of the performance project “Batida”. In both cases I analyze the role of music and performance in the integration, affirmation and re-invention of identity. I emphasize the importance of memory and its uses, and the sensorial expressive practices of the participants, since they promote the continuity and the reconstruction of their “angolanidade” (Angolanity) in Portugal.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	6
1. MIGRAÇÕES DA DESCOLONIZAÇÃO E OUTRAS CATEGORIAS MIGRATORIAS	6
2. MIGRAÇÃO DA DESCOLONIZAÇÃO EM PORTUGAL	10
3. O ESTUDO DA MÚSICA EM CONTEXTO DE MIGRAÇÃO.....	12
4. IDENTIDADES PÓS-COLONIAIS.....	15
5. DO PASSADO LEMBRADO AO PRESENTE PERFORMADO	20
6. ESTUDO DA <i>PERFORMANCE</i> : OS ATORES EM CONTEXTO	25
CAPÍTULO II: ENQUADRAMENTO HISTÓRICO	30
1. DESCOLONIZAÇÃO EUROPEIA E RELAÇÕES DE PODER.....	30
2. DESCOLONIZAÇÃO PORTUGUESA, LUSOTROPICALISMO E NACIONALISMO	36
3. UM BREVE <i>EXCURSUS</i> SOBRE A MÚSICA EM ANGOLA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.	39
CAPÍTULO III: OS CONVÍVIOS DOS NATURAIS E EX-RESIDENTES DO HUAMBO E DA HUÍLA	45
1. USO E CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA E EXPRESSÃO DE EXPERIÊNCIAS.....	45
2. “RETORNADOS?! O QUE É QUE ISTO TEM A VER COM MÚSICA?”. AS RAZÕES DE UMA ESCOLHA.	47
3. AUTORREPRESENTAÇÕES DA ANGOLANIDADE ENTRE <i>PERFORMANCE</i> E MEMÓRIA: DOIS RELATOS ETNOGRÁFICOS	49
3.1. “HUAMBO100”	52
3.2. “OS INSEPARÁVEIS DA HUÍLA”	59
4. “VALEU, VALEU RECORDAR”: OS CONVÍVIOS COMO TEATROS DA MEMÓRIA.....	64
CAPÍTULO IV: “SER AFRICANO É PROCURAR O CÉU”: A BATIDA ANGOLANA NUMA GARAGEM DE LISBOA	68
1. MEMÓRIA DE ANGOLA NÃO É SAUDADE DO PASSADO: ABORDAGEM DINÂMICA DA SEGUNDA GERAÇÃO À QUESTÃO IDENTITÁRIA	68

2. EXÓRDIO COMO DJ E A BUSCA DA “MESTIÇAGEM SONORA”	72
3. A FAMÍLIA FAZUMA E A CRIAÇÃO DE UM MERCADO PARA AS MÚSICAS AFRICANAS EM PORTUGAL.	76
4. “É DREDA SER ANGOLANO”: UMA DIGRESSÃO PELAS RUAS DE LUANDA ATRAVÉS DE AFORISMOS VISUAIS E SONOROS	78
5. RÁDIO FAZUMA APRESENTA BATIDA: DUALIDADE E DIÁLOGO ENTRE ÁFRICA E EUROPA	82
5.1. DISCOGRAFIA	85
5.2. BATIDA AO VIVO: A <i>PERFORMANCE</i> COMO SENSIBILIZAÇÃO PARA A REALIDADE ANGOLANA	92
6. “TENTO FAZER AS COISAS DE FORMA QUE EU ME EXPLIQUE ATRAVÉS DELAS”: O PALCO COMO CHOQUE DAS CULTURAS, DAS MEMÓRIAS, DAS IDEIAS	99
CONCLUSÃO: MEMÓRIAS DO PASSADO, PRÁTICAS DO PRESENTE	104
BIBLIOGRAFIA	110
WEBGRAFIA	118
DISCOGRAFIA	120
VIDEOGRAFIA	121
LISTA DE FIGURAS	122
APÊNDICE A: GLOSSÁRIO	123
APÊNDICE B: ENTREVISTAS	124
APÊNDICE C: EXEMPLOS MUSICAIS INCLUÍDOS NO CD	126

Introdução

1. O envolvimento na pesquisa

«Todas as pessoas que vieram de África têm alguma coisa que vem de lá na própria casa, e que as torna diferentes das casas portuguesas. Reconheces logo a casa de alguém que viveu em África». Foram mais ou menos estas as palavras que me foram ditas, por uma das intervenientes com quem conversei durante uma viagem de carro, em direção à cidade de Caldas da Rainha, para realizar trabalho de campo.

A ideia de desenvolver esta pesquisa surgiu por ter vivido, durante dois anos, numa casa que tinha memórias e presença viva de África. Recém-chegada à cidade de Lisboa, estava à procura de um quarto para alugar e, quando fui visitar a casa onde acabaria por morar, notei imediatamente que estava decorada com alguns adereços “africanos”: as cortinas das janelas eram “capulanas” moçambicanas, havia nas paredes algumas máscaras em madeira, de artesanato africano, entre outras coisas. Naquela altura não dei muita importância à decoração da casa, não me pareceu ir além de uma escolha estética. Não imaginava ainda que aqueles adereços tivessem realmente um significado muito mais profundo. Foi assim que comecei a mergulhar dentro de uma história e depois de muitas histórias, cuja densidade me marcou profundamente. A partir do momento em que comecei a viver nessa casa, e a desenvolver uma relação de amizade com a minha colega de casa, Carla, percebi que aqueles adereços para além de serem adornos, tinham por trás uma história. Carla tinha passado os primeiros anos da vida dela em Moçambique, filha de moçambicanos de origem portuguesa, que vieram para Portugal na década de oitenta. Comecei assim a ouvir falar em “matapa”, a comer os amendoins moçambicanos ou a ouvir “marrabenta”. Chegada a época natalícia, fui convidada pela família luso-moçambicana da Carla a passar as festas com eles. Foi sem dúvida, para mim, um Natal diferente: dançou-se marrabenta durante horas. Tentaram ensinar-me alguns passos de danças e eu tentei aprendê-los. Em outras ocasiões até me puseram um cinto na cintura, para não me mexer na dança demasiado como uma europeia! E ao longo dos dias, dos meses e depois dos anos, houve imensas conversas sobre identidades e memórias, emoções, sons e política, em suma sobre a vida e as suas trajetórias, que constituíram o incentivo para o desenvolvimento desta tese. Este foi o começo da história.

Quando vim para Portugal, assim como nas minhas viagens anteriores para o país, sempre senti uma forte “presença africana”. Não que esta não existisse também em Itália, tendo em conta também que eu nasci na Sicília, uma ilha que é separada do continente africano apenas pelo canal de Sicília, e caracterizada por fenómenos migratórios em constante aumento, como os bem conhecidos casos relacionados com Lampedusa, uma pequena ilha situada ao Sul da Sicília. Contudo, em Portugal, desde o início, senti sempre uma forma bastante diferente de pensar, de estar e de interagir com as comunidades africanas. Uma das coisas que inicialmente mais captou a minha atenção foi conhecer casualmente dezenas e dezenas de pessoas “brancas” que me diziam serem angolanas, moçambicanas, tendo nascido em Luanda ou em Maputo, por exemplo. Apesar de ter perfeita noção de que a etnicidade é um conceito bastante fluido nos dias de hoje, confesso que estes encontros despertaram a minha curiosidade, dado que me era bem claro como se tratavam de identidades, de alguma forma, filhas de uma época colonial, e que em Itália nunca me tinha acontecido conhecer alguém que dissesse ter nascido na Líbia, na Eritreia ou na Etiópia...

Comecei assim a interessar-me pelas relações existentes entre Portugal e as suas ex-colónias, aprofundando a história colonial e pós-colonial que os ligou e ainda os liga, e remontando aos vários fenómenos migratórios, pré e pós independência, que dizem respeito aos “naturais ou aos ex-residentes” dos países africanos. Coloquei diversas perguntas acerca do papel das culturas expressivas nesses processos migratórios e a estas perguntas tentarei responder com esta dissertação.

Apesar de ter começado a estudar quer o contexto moçambicano, quer o contexto angolano, optei por escolher como objeto de estudo desta investigação apenas o caso de Angola. A escolha foi ditada pelo facto de ter desenvolvido um trabalho de campo mais aprofundado e pelas limitações de espaço de uma dissertação de mestrado, que não me permitiram incluir os dados e a análise dos mesmos no que diz respeito ao caso moçambicano.

2. Apresentação dos casos de estudo

O enfoque desta dissertação recairá sobre o papel da música nos processos de migração forçada relativos aos chamados “retornados”. Cidadãos portugueses que residiam em Angola e que, por causa das condições de instabilidade que se faziam sentir no país naquela altura – aquando da preparação do processo de independência da ex-

colônia, promovido pelo crescente e fervente nacionalismo africano – se deslocaram para Portugal entre 1974 e 1975. Escolhi dois casos de estudo concernentes às práticas expressivas no contexto pós-migratório em Portugal. O foco do primeiro caso de estudo será a análise de três convívios de “retornados” que ocorreram na cidade das Caldas da Rainha, onde me pude aperceber da importância da música e da dança na preservação, reconstrução e afirmação identitária. O segundo caso abordado diz respeito às práticas expressivas do DJ, locutor de rádio e mentor do projeto musical *Batida*: Pedro Coquenão, cuja biografia se enquadra igualmente nesse processo de migração forçada. Pedro Coquenão pertence a uma geração sucessiva à dos participantes dos convívios; a sua história e a sua atividade performativa revelam um contínuo diálogo entre África e Europa, num processo de construção sonora – real e imagético – que me permitiu descobrir outro tipo de configuração identitária.

3. Objetivos

O primeiro objetivo desta dissertação será questionar e compreender, no âmbito dos casos de estudo acima referidos, o lugar das práticas expressivas, e através dessas o processo de busca e de construção identitária no contexto migratório involuntário. Outro objetivo será perceber qual é o papel da memória, quer para os vários grupos de “retornados” que ainda hoje se reúnem em associações e convívios, quer para o músico representado. Com esta investigação tentar-se-á portanto responder às seguintes perguntas: de que forma a memória pode contribuir para a formação identitária? Como se constrói uma identidade utilizando sons? Como é efetuada a construção do “lugar” através dos sons? O que podemos aprender através dos sons e das práticas expressivas em situações de rotura ou mudança social e cultural?

As relações existentes entre África e Europa passaram por um processo imagético biunívoco e de recíproca apropriação cultural, através da mimese e da imaginação, desfazendo e ultrapassando a visão do colonialismo ou do pós-colonialismo como categorias estáveis e baseadas num vínculo de causa-efeito. O principal objetivo, que, no fundo, resume os outros, será, portanto, analisar essas relações biunívocas, entre culturas em movimento, na deslocação de Angola para Portugal e vice-versa, e mostrar como as práticas discursivas e expressivas permitiram e permitem aos intervenientes escolhidos conviver com a sua flutuação identitária.

4. Apresentação do estado da arte

O presente objeto de estudo foi abordado através do cruzamento de diferentes teorias, com a intenção de construir um olhar sobre os fenómenos analisados que desse conta dos vários aspetos que o caracterizam. A abordagem interdisciplinar adotada que, por norma, é própria da disciplina etnomusicológica levou-me a explorar e passar através de teorias e estudos que se enquadram no âmbito da história, da sociologia, da antropologia, da musicologia, dos estudos culturais e pós-coloniais.

De cada área retirei as informações pertinentes para a compreensão adequada de um objeto em si complexo, como é o caso das identidades pós-coloniais num contexto migratório que teve como trajetória a partida da Angola com destino a Portugal. O quadro teórico consta assim no seu começo, de alguns contributos proporcionados pelos estudos migratórios no domínio antropológico e etnomusicológico (Hirshberg: 1990; Khan 2009; Monson 1990; Reyes 1989, 1990, 1999; Santana 2011; Smith 2003;).

A partir da constatação de que em terra portuguesa estes sujeitos “pós-coloniais” têm muitas vezes recorrido e recorrem a estratégias mnemónicas, sensoriais e performativas, quer para a sua autorrepresentação, quer para manter um elo com o seu passado pré-migratório, como será explicado, fui levada a incluir e mencionar algumas das reflexões que têm confluído no âmbito dos estudos sobre a memória (Connerton 1989; Halbwachs 1990; Stoller 1992, 1997).

Será ainda importante frisar que a problemática da construção, afirmação e autorrepresentação identitária é uma das questões subjacentes a toda a investigação desenvolvida, já que, após uma experiência migratória, qualquer indivíduo experiencia um processo de adaptação, construção, integração e representação identitária no sítio de acolhimento. Tendo ainda em conta, que o caso em análise trata de sujeitos que provém de um contexto de passado colonial e que o desfecho do colonialismo tem dado lugar à proliferação dos estudos pós-coloniais, será relevante referir alguns dos conceitos que têm alimentado o debate nesta área (Bhaba. 1984; Fanon 1986; Hall 2003; Loomba 2000; Santana 2011).

No fundo, trata-se de identidades que podem ser consideradas pós-coloniais, como refere Frederick Cooper no seu contributo para o livro *Europe's Invisible Migrants*:

“The men and women discussed in this book, in a fuller sense than practically anybody else, are postcolonial people. If the large majority of the populations of the Netherlands, France, and Portugal sought to distance themselves from the sordid past of colonization and the embarrassing history of the loss of their colonies, citizens of new nations born of decolonization were caught up in efforts to become something other than what they had been.” (Cooper em Smith 2003:169)

Estas pessoas são herdeiras de uma fase histórica cruenta e renovadora que tem gerado identidades diaspóricas, fragmentadas e híbridas.

5. Metodologia

Desenvolveu-se um método etnográfico com realização de trabalho de campo. No primeiro caso de estudo abordado, não realizei apenas entrevistas individuais, mas também estive presente e participei em vários tipos de eventos, nomeadamente encontros e convívios, onde pude observar o papel das práticas expressivas e recolher narrativas de vida dos vários intervenientes. Os dados para o segundo caso de estudo foram recolhidos principalmente por meio de várias conversas com Pedro Coquenão, através da audição das suas transmissões radiofónicas e presenciando duas das suas performances. A recolha de dados implicou também pesquisa bibliográfica relacionada com todos os temas acima referidos, assim como investigação em arquivos, associações e bibliotecas para encontrar fontes históricas e documentais sobre o processo de descolonização, reportagens e fotografias publicadas em jornais e revistas da época. Foram utilizados também recursos disponíveis *online*, como por exemplo periódicos, artigos da imprensa, blogs, fóruns ou outras redes sociais onde confluem conteúdos diversos (biográficos, históricos, musicais, entre outros), e existem debates ligados aos assuntos apresentados. Foram ainda consultados recursos áudio e vídeo, assim como discografias disponíveis. Em todos os casos foram efetuadas gravações audiovisuais, de forma a documentar todo o processo de pesquisa e a recolha de informação para a construção dos dados a analisar neste estudo.

Capítulo I – Enquadramento teórico

1. Migrações da descolonização e outras categorias migratórias

Uma das principais consequências das descolonizações foi a migrações em massa das populações brancas residentes nas colónias. Tratou-se do processo de migração daquelas pessoas que, anteriormente estabelecidas nas ex-colónias europeias, com a independência foram obrigadas a voltar (ou em muitos casos a ir pela primeira vez) para as chamadas “metrópoles”. Foi um verdadeiro êxodo que tardou a ser identificado como fenómeno migratório, dado que era comum falar em repatriação e os exilados eram designados como “repatriados” ou, no caso de Portugal, como “retornados”. Ao longo de muito tempo este tipo de deslocação esteve dissociado dos mais amplos estudos sobre migração, existindo uma forte distinção entre o migrante e o repatriado. A deslocação forçada de milhares de pessoas das ex-colónias foi, durante muito tempo, apontada apenas como um “regresso para a pátria” ou “para casa” e não como uma migração, assumindo aprioristicamente que os repatriados pertencessem, para todos os efeitos, às “mães-pátrias”, e que tivesse havido assimilação na realidade de proveniência (Smith 2003). Gerou-se uma certa ambiguidade, ou mesmo instrumentalização, em torno do conceito de “pátria” e de “regresso”, e procurarei em seguida esclarecer as razões para que tal tivesse acontecido. Somente nos últimos anos tem sido instituída uma categoria teórica no âmbito dos estudos migratórios, que define esta tipologia migratória como “migrações da descolonização”. Como refere Andrea Smith, as migrações da descolonização representam um dos fenómenos menos estudados em âmbito académico. Na introdução à recolha de ensaios *“Europe Invisible Migrations”* (Smith 2003), uma das primeiras publicações inteiramente dedicadas ao assunto, a autora evidencia quais poderiam ser as razões para este longo silêncio. Em primeiro lugar, o estudo das migrações das descolonizações coloca-se num espaço profundamente transdisciplinar, pois exige o cruzamento de informações e dados provenientes de variados âmbitos científicos e, muitas vezes, os investigadores, pertencendo a diferentes ramos académicos, não ultrapassam os confins da própria disciplina. Ademais, o próprio âmbito dos estudos migratórios apresenta algumas dicotomias internas no que diz respeito às abordagens teóricas e conceptuais aplicadas e, por esta razão, tem sido difícil colocar as migrações da descolonização dentro de categorias muito restritas, tendo em conta a hibridez do objeto de estudo em questão

(Smith 2003:18). A autora sugere ainda que a “invisibilidade” desta categoria migratória dependa de um silenciamento político, visto que os vários governos das metrópoles pretenderam ofuscar os erros e os desastres causados pelos sistemas coloniais. O êxodo de migrantes provenientes das colônias evidenciava inevitavelmente o fim de um panorama político que se tinha revelado falhado, provocando enormes perdas económicas e um alto número de vítimas pelo cariz violento das guerras coloniais. É neste contexto que se revela o uso instrumental da designação de “repatriados”, sendo esta utilizada para eclipsar os aspetos mais críticos e difíceis da permanência e do regresso dos indivíduos de origem europeia (Smith 2003).

Segundo o “Alto Comissário das Nações Unidas para os Refugiados” (ACNUR) os repatriados ou retornados (*returnees*) são aquelas pessoas obrigadas a deixar as próprias terras nativas, mas que, ao fim de um determinado evento traumático causa da migração, conseguem regressar com a ajuda e a assistência dos governos locais e do próprio ACNUR. Torna-se evidente que esta designação se aplica com dificuldade aos migrantes da descolonização por duas razões: por um lado, os exilados das colônias nem sempre puderam ser considerados repatriados, dado que muitos nem sequer tinham nascido nos territórios metropolitanos mas sim nas colônias, tendo sido obrigados a deixar as nações de origem e não a regressar para elas. Por outro lado, em muitos casos não receberam apoio e assistência para as deslocações de um país para o outro e, sobretudo, no consequente processo de integração nos países de chegada. Portanto, é possível notar que este termo tem sido utilizado de forma genérica e indistinta para ocultar uma difícil e embaraçosa situação política e aquela ideia de unidade imperial que já não existia.

As migrações da descolonização podem ser, então, consideradas um fenómeno de migração forçada. Se a migração voluntária é consequência da decisão espontânea do indivíduo, a migração forçada verifica-se quando um indivíduo migra por causas alheias à sua vontade. Dentro da categoria da migração forçada é importante evidenciar a diferença entre refugiados e pessoas internamente deslocadas (IDPs). Como estabelecido pela convenção de Genebra de 1951 estipulada pelo “Alto Comissário das Nações Unidas para os Refugiados” (ACNUR), o refugiado é o indivíduo perseguido que “em virtude da sua raça, religião, nacionalidade, filiação em certo grupo social ou das suas opiniões políticas, se encontre fora do país de que tem a nacionalidade e não possa ou, em virtude daquele receio, não queira pedir a proteção daquele país”

(ACNUR 1951). O deslocado interno é a pessoa que, perante as mesmas condições de perigo do refugiado, não ultrapassa fronteiras permanecendo no seu país de origem.

Muitas vezes os repatriados são identificados – ou autoidentificam-se – com o estatuto de refugiados visto que, dentro da categoria da migração forçada, é possível notar a inexistência de referências aos migrantes da descolonização, e estes não se possam confundir, por exemplo, com os migrantes por razões económicas. Carolin Brettel refere as principais diferenças entre imigrados e repatriados, a partir da perspectiva de estratos de opinião pública das sociedades acolhedoras, antigos centros de emanção do poder colonial. Segundo muitos os migrantes por razões económicas não usufruem, ou não têm usufruído dos mesmos apoios institucionais que os repatriados, vivenciando assim um processo de integração mais longo e difícil. Outra questão levantada está relacionada com a noção de “casa”. Os retornados supostamente teriam voltado para casa, daqui a própria etimologia do termo, podendo desfrutar de referências conhecidas e acelerando assim a própria assimilação. Brettel realça como o “sentido de casa” invocado, nem sempre corresponda à verdadeira percepção dos repatriados, sendo altamente conflituoso ou idealizado, em particular no caso de retornados de segunda ou terceira geração, que se encaminhavam para um lugar desconhecido e profundamente diferente da realidade onde tinham nascido. A autora sugere ainda a distinta configuração transnacional existente entre imigrados e repatriados, devido ao facto de que os migrantes por razões económicas costumam manter mais facilmente redes de contacto transnacional com o país de origem – redes emocionais, físicas e económicas – situação que, no caso dos repatriados, não acontece com a mesma frequência e facilidade (Brettel em Smith 2003:98-99).

A dicotomia existente entre a figura do migrante e do chamado repatriado, assim como o próprio processo migratório pós-colonial, levanta questões recentemente debatidas por investigadores que têm estudado nomeadamente os repatriados holandeses da Indonésia (Willems, Lochen-Sholter 2003), os portugueses de Angola e Moçambique (Lubkemann, Ovalle-Bahamón 2003), os franceses – os chamados *pieds-noirs* da Argélia (Jordi, Cohen 2003). Os casos abordados por estes investigadores mostram vários pontos em comum. Nos três exemplos houve duras guerras de descolonização que obrigaram muitos dos residentes nas colónias a fugir para outros destinos. Em muitas circunstâncias os migrantes dirigiram-se para as metrópoles onde encontraram um ambiente diferente e às vezes hostil, que não facilitou o processo de integração. A

migração holandesa ocorreu entre 1945 e 1960 tendo como primeira meta os Países Baixos e, em segundo lugar, outros destinos como os EUA ou a Austrália. As razões destas escolhas residem no facto de que os migrantes conseguiram integrar-se mais facilmente num ambiente que se apresentava menos conflituoso e onde era mais fácil reconstruir as próprias vidas, sem as acusações que ocorriam nas metrópoles. Em ambos os casos, a inclusão dos migrantes foi acompanhada sem muitas reticências pelos governos, pois diluía-se nestes casos o peso da história colonial europeia. A sociedade australiana e a americana eram consideradas mais acolhedoras e abertas a lidar com contextos multiculturais, permitindo uma integração mais bem-sucedida. A migração dos *pieds-noirs* apresenta muitas similaridades, embora tenha ocorrido num espaço de tempo mais breve, de um ano, em 1962. Jordi analisa em particular a migração que partiu da Argélia e que teve como principal destino a cidade de Marselha. Como no caso holandês, os *pieds-noirs* encontraram uma nação que não estava preparada para o acolhimento de um tal número de pessoas, ao ponto de minimizar a quantidade de migrantes chegados. Em todos os casos, quer nos Países Baixos, quer em França ou em Portugal, registou-se um súbito acréscimo da população, sem existirem os meios para receber de forma adequada milhares de pessoas. Esta situação de emergência obrigou a criar estruturas próprias para dar apoio aos migrantes, todavia, estas não chegavam a satisfazer as necessidades de todos os que tinham perdido bens e finanças nas ex-colónias e que, em muitos casos, não tinham ligações familiares nos países de chegada. Os autores citados referem ainda as difíceis relações que se vieram a criar entre os repatriados e a população residente nas metrópoles, que olhava para os primeiros com desconfiança e, por vezes, inveja, atribuindo-lhes a responsabilidade dos desastres coloniais e das explorações ocorridas nas ex-colónias. Tratou-se de relações antagónicas que só com o passar do tempo e das gerações vieram a tornar-se mais mutuamente aceitáveis. Foram necessárias dezenas de anos para metabolizar este difícil processo histórico, para que as distintas sociedades conseguissem absorver e lidar com as consequências inevitáveis dos fenómenos coloniais, tanto de um lado como do outro. As dificuldades existentes, os embaraços políticos e a incapacidade governamental levaram a um longo silêncio que só recentemente começou a ser quebrado. Contudo, ainda hoje existem muitas mágoas e assuntos não resolvidos que mantêm vivas algumas das reivindicações de um grupo que se autoalimenta e salvaguarda a sua continuidade através do uso da memória e de estratégias de partilha de um passado que vem a ser reconstruído quase diariamente.

2. Migração da descolonização em Portugal

Como consequência da descolonização, a partir de 1975, mais de meio milhão de pessoas deslocou-se dos territórios ultramarinos para Portugal. Estes indivíduos então definidos “retornados”, embora muitos deles não tivessem origem neste país. Ao longo das negociações para a independência com os vários movimentos de libertação das ex-colónias, o governo português, procurou que as comunidades portuguesas estabelecidas em África pudessem lá ficar. Esta opção não resultou praticável por causa das difíceis relações existentes com os movimentos nacionalistas e pelo facto de que parte da população portuguesa civil, ex-colonos e militares, alocados nos territórios ultramarinos, tivessem sido identificados como símbolos e fautores do fascismo e imperialismo do Estado Novo. Por esta razão foram contra eles intentados atos de violência, encarceramento e a expropriação dos bens possuídos. Pelo contrário, os portugueses envolvidos nos movimentos de libertação locais tiveram mais facilidade em permanecer em território africano. A descolonização foi definida como “exemplar” pelo primeiro ministro socialista Mário Soares, que alimentou a ideia de que Portugal tinha aceite a formação de governos democráticos nas ex-colónias (Harsgor 1980:145). Porém, este processo nem sempre foi linear, parte dos retornados não tinha facilidade em aceitar o processo de descolonização, e, por conseguinte, sentiu-se rejeitada e abandonada, gerando como resultado uma grande aversão ao governo português por tê-lo permitido, sem ter tentado outras vias, como por exemplo uma solução federalista.

A vinda dos retornados para Portugal mudou o rosto da sociedade. Trouxeram vivências diferentes e uma parte controversa da história colonial, implicando um difícil processo de reconstrução identitária tanto individual como coletiva. Uma vez chegados a Portugal, os migrantes da descolonização tiveram de enfrentar um espinhoso processo de adaptação, não somente devido à fase de grande perturbação e mudança económica, política e social do país pós-revolução, mas pelo facto de que a maioria dos portugueses residentes os encarava com receio e desconfiança. Contrariamente ao que se verificou, por exemplo, com os *pieds-noirs*, que se estabeleceram principalmente no sul de França, principalmente em Marselha, os “retornados” portugueses espalharam-se por todo o país. É preciso sublinhar que a maior parte deles tinha nascido em Portugal. A vaga de emigração mais tardia para as ex-colónias, promovida pelo Estado Novo numa altura em que as outras experiências coloniais europeias estavam a chegar ao seu fim, levou muita gente de diversas áreas rurais continentais para África. Este facto deu origem ao

fenómeno de repatriação multilocal que se verificou. Por esta razão muitos dos retornados possuíam ainda laços familiares em Portugal, que determinaram a escolha da própria residência junto das famílias, ou seja em vários sítios do país (Lubkemann em Smith 2003:79). Apesar de se poder achar que o processo de integração tenha sido facilitado pela presença de elos familiares, é preciso ter em conta que estas relações nem sempre se apresentaram de forma linear. As famílias de proveniência dos retornados partilhavam, em alguns casos, opiniões e/ou preconceitos difusos sobre eles. Como referido por muitos autores e por muitas das pessoas entrevistadas, os retornados foram menosprezados e estigmatizados em vários sectores da sociedade. Eram vistos como indivíduos que tinham abandonado Portugal para construir a própria riqueza em África, explorando terras e pessoas e, uma vez obrigados a regressar para Portugal, visavam explorar também o país de proveniência. Foram ainda reputados como artífices da colonização, fomentadores de racismo e responsáveis pela exploração dos negros em África, portadores de violência, doenças, instabilidade social, toxicodependência, e assim por diante. Existem, aliás, muitos relatos de migrantes que dizem respeito à marcante e marcada perceção de alteridade que lhes foi atribuída e com a qual eles próprios tiveram de conviver. Era recorrente, nas ideias da opinião pública, a existência de um rótulo que ressaltava um suposto conjunto de “culpas” dos retornados, e que tornava inevitavelmente mais complexo o processo de integração. Este parecer generalizado, serviu-se, muitas vezes, dos retornados como de um bode expiatório, imputando-lhes muitos dos problemas que eram resultado de uma complexa conjuntura de transformações sociopolíticas que a nação portuguesa atravessava, e da qual os próprios retornados eram, afinal de contas, um produto. Contudo, existia realmente uma forma de alteridade. Os retornados eram geralmente pessoas que tinham alcançado um maior grau de instrução e que vivenciaram uma atmosfera muito mais rica em variados estímulos culturais, comparada com aquela que o Portugal de então podia proporcionar. Não obstante estas circunstâncias críticas, os refugiados conseguiram encontrar ou reencontrar um lugar na sociedade portuguesa, com grandes esforços pessoais e com o apoio de algumas instituições e programas de ajudas criados propositadamente para fazer frente à pesada contingência do “regresso”. Entre estas, o Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN), a Secretaria de Estado dos Retornados, a Comissão para o Alojamento de Refugiados (CAR), o Comissariado para os Desalojados, e o Quadro Geral de Adidos (Pinto e Faria 1996:11-12). Nem sempre as ajudas institucionais conseguiram responder às exigências da multidão de indivíduos que provinha do

“Ultramar”, que assinalava e acusava o mal funcionamento das iniciativas estatais, e reivindicava os bens materiais ou pecuniários detidos nas ex-colónias, em muitos casos confiscados e nacionalizados. O governo português não quis na verdade comprometer-se com tais situações. Estas reivindicações perduram ainda hoje através de vários grupos, movimentos e associações que, criadas aquando da vinda dos migrantes para Portugal, continuam atualmente a existir e a exercer a sua função recreativa, e principalmente de celebração de memórias. Após uma difícil integração, em que o fenómeno se tornou menos visível e foi relativamente absorvido pela sociedade portuguesa, o caso dos ditos retornados foi raramente falado. Durante décadas, ao silêncio académico tem-se associado o silêncio da opinião pública; com exceção da curta fase do regresso, o assunto tornou-se um “tabu”, problemático e quase interdito. Recentemente, tem-se registado um novo interesse quer da parte das comunidades académicas, quer da parte de intelectuais e jornalistas que têm despertado a atenção para esse episódio migratório, explorando e trazendo à luz alguns aspetos aparentemente esquecidos.

3. O estudo da música em contexto de migração

O cruzamento de fronteiras e territórios por causa de migrações voluntárias e involuntárias tem suscitado a atenção da etnomusicologia a partir dos anos setenta, com estudos desenvolvidos em várias áreas geográficas e culturais. Muitos etnomusicólogos residiram em campos de primeiro acolhimento e de processamento, testemunhando a existência de práticas expressivas, estudando as suas funções e mudanças e, sobretudo, dando a palavra aos refugiados.

A abertura do âmbito etnomusicológico ao estudo de fenómenos migratórios tem a sua origem no interesse pela chamada etnomusicologia urbana, cujos trabalhos pioneiros se devem a Adelaida Reyes-Schramm (1979). A etnomusicóloga alertou para a urgência de observar os contextos urbanos onde contínuos processos de migração criaram realidades heterogéneas, diversidade étnica e cultural, questionando a noção de etnicidade, passível de múltiplas interpretações. Produziu-se uma ampla reflexão em torno deste conceito que não podia mais ser entendido como algo que define um determinado grupo em termos de partilha de traços culturais ou como algo fixado nas suas características pré-migratórias. Tomaram-se em consideração as interações entre

sociedade emissora e recetora, que redefinem constantemente as identidades dos grupos e refletem as naturezas mais dinâmicas dos processos migratórios e de construção identitária. A própria definição de “música étnica” foi alvo de estudo por Reyes-Schramm sendo, na proposta da sua análise, valorizado o seu carácter de atribuição por outrem no contexto recetor sobre a até então estudada primazia pré-migratória do fenómeno. A partir de então foram aplicadas novas perspetivas e as práticas expressivas começaram a ser observadas através do parâmetro da mudança.

Em obras posteriores, Adelaida Reyes tem sugerido diferentes perspetivas teóricas para abordar o fenómeno da migração voluntária *versus* involuntária, dedicando atenção a estudos de caso de migração forçada (Reyes 1989, 1990, 1999). A migração voluntária tem sido analisada segundo uma abordagem unilinear, baseada nas relações e trocas entre sociedade emissora e recetora; já a migração involuntária tem sido estudada no que diz respeito aos refugiados, pessoas que têm de abandonar forçadamente o próprio país por causa de eventos que não lhes permitem mais permanecer. Neste caso é preciso ter em conta o espaço de tempo que intervém entre a pré-migração e o restabelecimento noutro país, momento em que muitas vezes os migrantes entram em contato com terceiras culturas.

Neste contexto particular, a presente dissertação sublinha a importância etnomusicológica do estudo das práticas musicais dos refugiados, categoria social cuja formação está ligada à fisionomia dos estados-nações. Este estudo trata pois de fenómenos de deslocação dos refugiados e aborda o papel da música transplantada para outro lugar e nele reconfigurada.

O modelo proposto por Reyes-Schramm identifica três fases do processo migratório: pré-migratória, de partida e de restabelecimento. A fase pré-migratória estuda as práticas musicais no contexto sociocultural de origem; a fase de partida representa o espaço de tempo que intervém entre a pré-migração e o restabelecimento num outro país, momento em que muitas vezes os migrantes entram em contacto com terceiras culturas; por último, na fase de restabelecimento a cultura de origem dos refugiados interage com a da sociedade recetora, encontrando novas referências. Adelaida Reyes propõe a passagem de uma perspetiva bicultural a uma perspetiva multicultural (Reyes 1990:7). *Songs of the Caged, Songs of the Free* (Reyes 1999) é considerada uma das referências mais importantes para o estudo das práticas expressivas dos refugiados. Reyes percorre o percurso migratório enfrentado pelos

refugiados vietnamitas, reside algum tempo em dois campos de acolhimento, chega a América onde eles vão viver e, através dessa viagem, ilustra como as práticas expressivas adquirem novas formas e conteúdos consoante o contexto onde são desenvolvidas ou reconfiguradas. O seu modelo valoriza a perspetiva que tem em conta a multiplicidade dos passados e todas as fases atravessadas pelos refugiados.

A produção científica tem aberto portas sobre temas de investigação que têm mudado radicalmente o rosto da disciplina etnomusicológica. É importante salientar os trabalhos de Ingrid Monson sobre a música afro-americana no contexto de escravidão e a sua mudança no contacto com a música europeia e americana e sobre a diáspora africana (Monson em Reyes 1990), onde são focadas as ligações entre sociedade emissora e recetora que levam à constituição de uma nova comunidade cultural num outro ambiente. Monson sugere o uso de um modelo de investigação participativo, para estudar a nova comunidade, incluindo para além dos músicos, os dançarinos e a audiência que também desenvolvem um papel importante na criação e na atribuição de sentido cultural e na formação do sistema musical. Jeohash Hirshberg toma em consideração o papel da comunidade de origem dos refugiados Judeus Karaite após o exílio nos EUA e Israel. O autor afirma que o estudo da fase pós-migratória deverá ser conduzido tendo em conta fatores como o fim da existência de uma comunidade emissora que determina variáveis notáveis na forma como a cultura de origem é preservada, reconfigurada e transmitida (Hirshberg em Reyes 1990). A migração forçada tem sido também objeto de atenção de John Baily, cujo trabalho de campo tem sido desenvolvido com refugiados afegãos. Baily salienta mais uma vez o valor do contacto entre sociedade emissora e recetora em contextos de exílio (Baily 2005). Através de uma análise comparativa entre duas comunidades de refugiados afegãos mostra como nos dois casos exista uma diferente reconfiguração identitária, resultante do contacto com as sociedades recetoras e seus fatores linguísticos e económicos que, passando pelas práticas expressivas, contribuem para uma determinada reorganização do universo musical.

É ainda importante salientar a publicação de *Música e Migração*, coordenada por Maria de São José Côrte Real, investigadora do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa (2011). Trata-se de um número temático da revista *Migrações*, o qual reúne textos que apresentam resultados de investigações várias, de projetos levados a cabo em âmbito educativo, ou

ainda em outros contextos de produção cultural, tais como associações e festivais. As contribuições que constam na revista ilustram como as diferentes experiências musicais consentem novas construções identitárias, a revisitação das noções de etnicidade e de pertença, estratégias de integração nas sociedades recetoras, ou transformações na própria prática musical. Estas questões, de grande pertinência para a análise dos contextos migratórios, são apresentadas através de diferentes abordagens, cujo intuito, como Côrte-Real sublinha, passa por estimular «o diálogo nos meios académico, social, político e artístico para o uso da experiência musical e migrante no desenvolvimento da cidadania no mundo contemporâneo.» (Côrte-Real 2011: 20)

4. Identidades pós-coloniais

“Quando foi o pós-colonial?” (Hall 2003:101). Esta é a pergunta que Stuart Hall coloca na abertura de um dos seus contributos teóricos que visa discutir a própria definição de pós-colonialismo. Esta noção tem sido adotada segundo aceções diferentes. Muitos teóricos têm debatido as implicações e as consequências de uma área de estudos tão vasta quanto íngreme, como a do pós-colonialismo. Em alguns casos tem-se dado destaque ao característico prefixo “pós”, entendendo o pós-colonialismo em termos cronológicos, como uma fase que segue à do colonialismo, considerado um processo já concluído. Noutros casos o pós-colonialismo é visto como um período de difícil periodização histórica, tendo em conta o permanecer de formas de controlo mais especificamente económico, que detêm o nome de neocolonialismo e que não permitem ver o colonialismo como uma fase totalmente concluída. Nestes casos o pós-colonialismo é entendido como um conjunto de práticas teóricas e discursivas que pretende criticar a visão colonial, propondo um pensamento antagónico que se opõe ao olhar eurocêntrico. No termo “pós-colonial” reside uma certa ambiguidade como refere Stuart Hall, sociólogo expoente dos estudos culturais britânicos:

“O termo "pós-colonial" não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a "colonização" como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural - e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou "global" das grandes narrativas imperiais do passado centrado na nação. Seu valor teórico, portanto, recai, precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do "aqui" e "lá", de um "então" e "agora", de um "em casa" e "no estrangeiro.” (Hall 2003:109)

No que diz respeito à investigação aqui apresentada, serão referidas algumas formulações teóricas relacionadas com o conceito de identidade no contexto dos processos migratórios e das suas reelaborações no encontro com a alteridade, ideias que desembarcam numa noção de identidade híbrida. A hibridação cultural e identitária tornou-se uma das reflexões transversais a todo o pensamento pós-colonial, pelo que usá-la-ei para ilustrar alguns dos casos de estudo que resolvi representar. Embora fenómenos transnacionais e de consequente hibridação cultural tenham sempre existido, é no âmbito dos estudos pós-coloniais, que se dá início a uma reflexão consistente sobre o tema.

Frantz Fanon antecipa esta conceção da identidade, propondo uma releitura da problemática identitária na relação entre colonizadores brancos e colonizados negros, em que salienta o forte papel desenvolvido pela construção cultural do “outro”. Fanon, filósofo e psiquiatra originário da ex-colónia francesa da Martinica, conduziu uma densa análise dedicada aos fenómenos da colonização e da descolonização, tornando-se um dos principais defensores das lutas de independência nacional, especialmente no que diz respeito à Argélia. Articula o seu pensamento em volta de uma forte dicotomia existente entre dois polos representados pelo colonizador e pelos colonizados, e põe em evidência nos seus estudos, as consequências sociais e principalmente psicológicas da colonização, vivenciadas pelos indivíduos negros.

Em “*Black Skin, White Masks*” (1986), uma das suas obras principais, Fanon descreve, sob vários pontos de vista, a configuração das relações entre negros e brancos, que se apresentam permeadas por um constante complexo de inferioridade manifestado pelos indivíduos negros. Segundo o autor, o domínio da “raça” e do pensamento europeu fixa a alteridade negra numa identidade fictícia e inferior que resvala numa repetida denigração e objetificação do ser negro, originando nele uma psicopatologia e um desejo de emulação do branco. Esta relação conflitual faz com que os negros acabem muitas vezes por recusar a sua própria identidade cultural, tornando-se indivíduos alienados. Por outro lado, o indivíduo branco também prova um certo sentimento de inveja ao ver que a cultura negra possui um conjunto de características e potencialidades que não existem na cultura ocidental, criando, por sua vez, uma construção da imagem do negro. Ao longo do seu ensaio, Fanon explica esta dialética colocando em exame as diferenças culturais existentes entre as duas realidades,

diferenças que resultam ser, em muitos casos, construções culturais e imagéticas, projeções e representações que resvalam numa irreduzível oposição binária. Fanon conclui que é necessária uma libertação, biunívoca, dos constructos culturais que prendem as identidades num esquema predeterminado. É preciso um reposicionamento identitário que torne a emancipação possível, fora daquela relação especular e viciada, que amarra quer os indivíduos negros, quer os brancos, no antagonismo e no alcance de um alter-ego que é em si fruto de uma construção cultural.

O argumento de Fanon foi desenvolvido posteriormente por outros teóricos como Stuart Hall e Homi Bhabha, figuras ambas representativas dos estudos pós-coloniais e que solicitam a urgência de ultrapassar a visão binária sobre a relação colonial, típica do pensamento de Fanon. Stuart Hall, sociólogo e expoente dos estudos culturais britânicos, realça a impossibilidade de pensar em termos dualísticos as culturas colonizadora e colonizada. Segundo Hall, o pensamento dual encontrava a sua justificação durante a fase das lutas anticoloniais, quando era premente pensar em termos de oposição na tentativa de os colonizados redescobrirem e valorizarem a própria cultura fora da experiência colonial e alcançar a independência (Hall 2003:108). Porém, posteriormente, é a própria ideia do pós-colonial que, com a introdução da reflexão em torno do transculturalismo, congénito também ao próprio colonialismo, traz a obrigação de:

“Reler os binarismos como formas de transculturação, de tradução cultural, destinadas a perturbar para sempre os binarismos culturais do tipo aqui/la. É precisamente essa "dupla inscrição" — que rompe com as demarcações claras que separam o dentro/fora do sistema colonial, sobre as quais as histórias do imperialismo floresceram por tanto tempo — que o conceito de "pós-colonial" traz a tona.” (Hall 2003:108)

Tal como na experiência migrante tratada por Reyes (1979; 1989; 1990), também na experiência colonial tratada por Hall, o conceito de etnicidade ganha novos significados, promovendo considerações heterogêneas acerca do conceito de identidade étnica. «A colonização tem transformado o absolutismo étnico em uma estratégia cultural cada vez mais insustentável» (Hall 2003:114), afirma Stuart Hall na sua análise sobre o que é o pós-colonialismo. O contacto colonial e o consequente transnacionalismo têm provocado negociações identitárias incessantes, e aquelas que eram consideradas “identidades isoladas” começam a colidir, aproximar-se e a

comunicar, num processo de “relacionamento, interconexão e descontinuidade” (Hall 2003:117), deparando com uma inevitável hibridação, processo que como o mesmo Hall afirma, tem sido explicado aprofundadamente por Homi Bhabha (Hall 2003:118). O conceito de hibridismo elaborado por Homi Bhabha reinterpreta a relação colonial à luz do processo mimético que intervém entre colonos e colonizados. Bhabha, tal como Hall, afirma que o colonialismo não pode ser lido apenas segundo uma ótica binária, pelo contrário, o encontro entre as diferentes culturas acontece através de uma estratégia que ele define como “*mimicry*” (Bhabha 1998). Colonos e colonizados, envolvidos no processo de conhecimento recíproco, encontram-se induzidos a uma mútua emulação. Por um lado, o pensamento dominante dos colonos impõe a sua presença, obriga o seu reconhecimento e o respeito, aceitação e imitação dos seus valores. Por outro lado, os saberes, os hábitos e as crenças dos colonizados infiltram-se na vida dos colonos, dando origem ao processo de hibridação, a uma convivência enraizada numa profunda ambivalência:

“ [...] Então a mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível, *como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exactamente*. O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma *ambivalência* para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença.” (Bhabha 1998:130)

A particularidade do discurso de Homi Bhabha reside no poder perturbador reconhecido à mimese. Esta é ao mesmo tempo “semelhança” e “ameaça” (Bhabha 1998:131). A repetição, a emulação entre as influências das duas culturas inscreve-se no processo de semelhança, mas a partir do momento em que há uma subversão de valores, passa a constituir uma ameaça, principalmente no que diz respeito ao poder dominante. A visão dicotómica de Fanon é aqui ultrapassada, pois Bhabha reconhece a continuidade da presença do “Eu” perante o “Outro”. Não há um desejo de aniquilamento na aspiração de se tornar o outro, mas sim uma presença parcial. E é esta presença parcial que se traduz numa visão dupla e que revela a ameaça e se torna poder potencial desestruturante. O hibridismo não se reduz a uma recusa do poder colonial, é antes uma síntese, uma implantação dentro do mesmo que chega a camuflar. Contudo, segundo Bhabha o hibridismo não resolve a tensão entre duas culturas ou saberes: «*This may take the form of multiple or contradictory belief, as in some forms of native knowledges*» (Bhabha 1985:161). O hibridismo, a camuflagem, para Homi Bhabha,

representam assim uma terceira via em que a identidade se encontra, para além daquelas enunciadas por Frantz Fanon, ou seja, tornar-se branco ou desaparecer: «*There is the more ambivalent, third choice: camouflage, mimicry, black skins/white masks.*» (Bhabha 1985:162).

O conceito de hibridação foi utilizado em âmbito colonial, assim como em âmbito pós-colonial, para evocar ideias ou conjunturas diferentes. No caso do colonialismo português, a propulsão da ideia da miscigenação foi, por exemplo, um expediente de poder utilizado pelo Estado Novo, para construir a faceta do bom colonialismo português e para dar continuidade ao seu projeto “imperialista”. O imperialismo, por um lado, insistia em demarcar as diferenças raciais, por outro lado fomentava o cruzamento racial e cultural; se precisava de civilizar o outro, segundo a ótica ocidental, necessitava também de fixar a sua alteridade (Loomba 2000:173). Os processos de hibridação resultam como uma constante nas relações coloniais e pós-coloniais determinando diferentes diálogos e configurações identitárias.

Acolhendo a sugestão de Eugénio Santana, antropólogo e músico moçambicano residente em Lisboa, podemos dizer que se trata de “identidades disputadas” (Santana 2011). Santana, no livro “Moçambicanidades disputadas” (Santana 2011), descreve o ciclo das Festas da Independência, quer no contexto moçambicano, quer no contexto migratório português, e as Festas da Comunidade Moçambicana em Portugal. O autor apresenta e analisa, no contexto festivo, diferentes “moçambicanidades”, que define como “identidades disputadas”. Explica como a partir dos diferentes fluxos migratórios de Moçambique para Portugal, antes e depois da independência, se criaram grupos que «evocam diversas motivações para se encontrarem em Portugal» e que «é fundamental perceber a identificação e as identidades que eles reivindicam, em que medida e como se identificam através de uma identidade nacional moçambicana, e como é que esta se relaciona, quer com outras formulações identitárias, quer com a condição de imigrante.» (Santana 2011:37). Santana levanta ainda a questão do reconhecimento e da legitimação identitária entre os vários grupos: «Por exemplo, nem todos aqueles que se assumem como moçambicanos são assim identificados por outros, que se veem a si mesmos como genuínos e autênticos - ou ‘*hundred per cent*’, como se autodesignam» (Santana 2011:38). O autor indaga as diferentes expressões de moçambicanidade no contexto festivo. As festas estudadas revelam-se lugares onde se exhibe e se traça uma definição identitária, dado que a participação nas várias celebrações é determinada pela pertença

ou proximidade a um determinado grupo ou a outro, por exemplo político ou étnico. De particular interesse é o caso das Festas da Comunidade, já celebradas em Portugal antes da Independência de Moçambique por moçambicanos expatriados, mas que após a libertação da ex-colónia, passaram por um processo de apropriação por parte dos retornados moçambicanos que, na opinião do autor, impuseram:

“ [...] um entendimento alternativo de 'comunidade moçambicana', esta nova categoria de actores introduziu mudanças significativas nas celebrações. Por um lado conseguiu nacionalizar a festa, por outro, marcou o próprio espaço do evento como um espaço português de construção identitária associada a África e particularmente a Moçambique.

O retornado reivindica uma África num espaço europeu; sendo branco, evoca o coração (relação afectiva com Moçambique) e não a raça (no contexto português ser branco não confere, em principio mais direitos) ou a bandeira. [...] O seu passado em África é evocado para legitimar a reivindicação da ligação a Moçambique no presente, porém, recorre também às suas origens portuguesas, que sustentam o próprio 'retorno'. Duas identidades em simultâneo são expressas, não há uma identidade para uma situação, mas duas para a mesma situação A (afecto), B (raça) e C (origem) são evocadas para a situação Y (identidade).” (Santana 2011:114).

Eugénio Santana descreve ainda como as “Festas da Comunidade” foram plasmadas com novos significados pelos retornados portugueses, sendo que, numa primeira fase, as festas eram organizadas para contrastar com o sistema colonial português e que, após a independência de 1975, «os retornados à semelhança dos anteriores protagonistas, também a investiram de uma carga nacional, mas de sinal contrário. Poder-se-ia dizer que a renacionalizaram» (Santana 2011:116). As festas impõem-se assim como espaços para o desenrolar das moçambicanidades que numa disputa incessante, não deixam de o redefinir, nem de se redefinirem. A disputa identitária poderia então ser suavizada através de uma abordagem mais holística, inclusiva ou “circular”, utilizando as palavras do autor, numa dinâmica onde todos os membros possam dar a sua contribuição em termos identitários, para uma construção da ideia de moçambicanidade que, para ser entendida, precisa de ser observada na sua aceção histórica e antropológica e como um processo dinâmico e contraditório (Santana 2011:138-139). O que Santana sugere, assim como alguns exponentes dos estudos pós-coloniais, é uma abordagem à noção de identidade que ultrapassa uma oposição binária, mas que olha para o processo identitário como algo em contínua construção.

5. Do passado lembrado ao presente performado

Ao longo do desenvolvimento do trabalho de campo, pude compreender como a memória, e os seus usos – principalmente nos convívios de “refugiados” onde estive presente – representa uma das estratégias empregues ao serviço do sustentamento identitário. Através da memória os ditos “retornados” projetam, encarnam, constroem e vivem partes da própria identidade, num processo que intercorre entre passado e presente.

Um dos principais teóricos no âmbito dos estudos sobre a memória foi Maurice Halbwachs, que deu um forte impulso ao desenvolvimento das abordagens ligadas principalmente ao conceito de memória coletiva que, a partir dos seus estudos, têm vindo a ser aprofundadas, questionadas e acrescentadas. O sociólogo francês aplicou ao campo da memória a ideia, de origem durkheimiana, de “representações coletivas” querendo realçar a inextricável ligação existente entre a consciência individual e a do grupo. As representações coletivas e os “factos sociais” não resultam apenas da perceção ou do agir da pessoa singular, mas são efeito de uma partilha social entre os indivíduos que, pelo contrário, podem vir a ser influenciados pelo coletivo nas suas expressões individuais. Halbwachs emprega então a teoria de Durkheim no seu estudo sobre a memória, afirmando que a memória individual se encadeia com o meio social, tem as suas raízes na memória coletiva e representa um olhar desta. Cada nossa recordação é assim fruto de uma relação preexistente com outros membros da sociedade. Este vínculo determina, no fundo, quer a recordação individual, quer as representações coletivas, sendo as duas experiências co dependentes. A memória pode ser reconstruída criando representações do passado ou simulada e ampliada quando entra em contacto com lembranças de outras pessoas, que acabam por fazer parte da teia mnemónica do indivíduo (Halbwachs 1990). A importante contribuição de Maurice Halbwachs tem sido ponto de partida por outros estudiosos da memória. Paul Connerton, por exemplo, com o seu livro “*How societies remember*” (1989), consegue ampliar a reflexão em torno da memória coletiva, acrescentando novas e relevantes considerações. No seu trabalho propõe uma revisão do pensamento do sociólogo francês, destacando a importância dada à componente espacial no ato da recordação:

“[...] and he went on to show how no collective memory can exist without reference to a specific socially spatial framework. That is to say, our images of social spaces,

because of their relative stability, give us the illusion of not changing and of rediscovering the past in the present. We conserve our recollections by referring them to the material milieu that surrounds us. It is to our social spaces -those which we occupy, which we frequently retrace with our steps, where we always have access, which at each moment we are capable of mentally reconstructing – that we must turn our attention, if our memories are to reappear. Our memories are located within the mental and the material space of the group.” (Connerton 1989:37)

Um dos importantes avanços alcançados por Paul Connerton é exatamente o estudo mais aprofundado das estratégias que tornam possível o ato de recordar em grupo, ponto este, segundo ele pouco esclarecido na obra de Maurice Halbwachs onde estão omissos os sistemas de comunicação entre os indivíduos que integram o grupo (Connerton 1989:38-39). Desta forma viemos a saber que as cerimónias comemorativas representam uma das formas mais úteis para possibilitar evocações mnemónicas de grupo. Estas cerimónias, tal como os rituais, apresentam-se estereotipadas, estilizadas e repetitivas, mas o que marca a diferença é o facto de elas referirem-se a eventos ou pessoas específicas do passado. Elas possuem também uma característica muito própria: conseguem uma “reencenação” ritual do passado em questão, facilitando assim a construção ou o resguardo de memórias já existentes. Com as palavras de Paul Connerton, elas veiculam *«the idea of representation as a re-presenting, as causing to reappear that which has disappeared»* (Connerton 1989:69). As cerimónias comemorativas são também performativas, e esta performatividade deverá ser pensada tendo em conta a importância do corpo, das expressões e dos automatismos corporais que sustentam o ritual de forma repetitiva, remetendo também para a noção de hábito (Connerton 1989:5, 44). A este propósito, Connerton introduz o conceito de memória “corporificada” (*embodied memory*), assumindo que o corpo traz memórias e fá-lo de duas formas diferentes: há uma memória incorporada (*incorporating memory*) e uma memória inscrita (*inscribed memory*) (Connerton 1989:72-73). A primeira configura-se como um conjunto de práticas memorizadas, expressas e transmitidas, de forma consciente ou inconsciente, através da atividade física ou performativa. Será então a memória de posturas, gestos, atitudes ou hábitos corporais. A segunda implica, pelo contrário, um conjunto de informações “alocadas” no corpo mas que permanecem após o momento em que o corpo transmite a informação, como no caso da escrita ou o do ato de fotografar.

Atento à lição de Paul Connerton, Paul Stoller apura e confirma, estudando o

caso das posses espirituais dos Songhay, que a memória também é um fenómeno incorporado sensorialmente e salienta a importância da análise da memória cultural e das práticas corporais, para além das explicações interpretativas e textuais (Stoller 1997:55). Com os trabalhos “*The taste of ethnographic things*” (1989) e “*Sensuous Scholarship*” (1997), Paul Stoller quer literalmente despertar os sentidos no desenvolver do trabalho de campo. Por um lado, chama a atenção do etnógrafo para que tome em consideração o aparato sensorial presente em cada *performance* ou representação social observada e analisada, mas sugere também ao próprio observador-participante a importância de ativar os seus sentidos e transferi-los no relato etnográfico. Desta forma, a escrita poderá tornar-se mais sensorial – ou “sensual” – e holística, representando não só o comportamento humano mas o próprio ser humano:

“If we learn to 'read' and 'write' in a manner similar to the way the painter paints, we may well be able to sensualize prose which represents others so that our books become the study of human being as well as human behavior.” (Stoller 1989: 40)

Paul Stoller tem desenvolvido a sua investigação entre a população Songhay residente na República do Níger e no Mali, concentrando o seu estudo nas práticas mágicas, de feitiçaria e posses espirituais. A relevância do seu trabalho reside no facto de ter conduzido uma análise que considera todos os aspetos sensoriais que integram a experiência cultural. O corpo ganha centralidade na prática da representação etnográfica:

“Sensuous Scholarship is an attempt to reawaken profoundly the scholar's body by demonstrating how the fusion of the intelligible and the sensible can be applied to scholarly practices and representation.” (Stoller 1997:XV)

O corpo emite sinais, informações e é fonte de conhecimento. Como reconta Stoller, a sua aprendizagem sobre a cultura Songhay tem passado principalmente através da sua própria experiência corporal, pois existem realidades que podem ser percebidas detalhadamente quando são “incorporadas”. “*Body and Memory*” é uma das secções que compõe a obra *Sensuous Scholarship* e nela, principalmente no capítulo “*Embodying Colonial Memories*”, Stoller fornece-nos um exemplo de como a memória pode ser uma prática incorporada e, posteriormente, performada. O ritual de posse dos Songhay é para o antropólogo uma arena sensorial de contra-memória (Stoller 1997:63). No ritual

Hauka, os Songhay são “possuídos” por personagens ligadas ao poder colonial europeu e, através da *performance*, representam, interpretam, ridiculizam e exorcizam a presença colonial francesa. Esta é uma encenação mímica que traz uma memória histórica e cultural incorporada.

“The horrific/comedic embodiment of the Hauka and its mimic connection to colonial memories evokes the past, manipulates the present and provoke the future (Stoller 1997:55).

[...] Spirit possession is an arena of sensuous mimetic production and reproduction, which makes it a stage for the production and reproduction of power.” (Stoller 1997:65)

Porém, o estudo das memórias envolve sem dúvida algumas questões metodológicas. Tendo em conta a impossibilidade de presenciar diretamente os acontecimentos ocorridos no passado, como poderá então ser conduzido um trabalho de campo que tem como parte do seu alvo uma construção ou uma reconstrução de fatos que não estão perante o investigador? Avanço como resposta que, na minha perspetiva, a investigação não poderá, nem deverá, focar-se é que a investigação não poderá, nem deverá, ser focada propriamente sobre os fatos ou experiências do passado, mas sim sobre as suas representações ou expressões.

Em “*The Anthropology of Experience*” (1986), editado por Victor Turner e Edward M. Bruner e que conta com a contribuição de outros antropólogos, é amplamente abordada a questão de como se poderá articular um estudo das experiências que não são vivenciadas pessoalmente pelo investigador. A antropologia da experiência indaga a forma como os indivíduos experienciam a sua própria cultura, não apenas em termos cognitivos, mas envolvendo também sentimentos e expectativas (Bruner 1986:4). A experiência é um facto ou um conjunto de factos vivenciados pelo indivíduo, que os consciencializa e reage perante eles de forma subjetiva. No entanto, como acima referido, o estudo da experiência traz um óbvio e complicado impasse, e a pergunta que Bruner coloca na sua introdução, que abre a coletânea de ensaios, é justamente: «*How, then, do we overcome the limitations of individual experience?*» (Bruner 1986:5). Segundo o antropólogo a solução reside na seguinte resposta: «*Expressions are encapsulations of the experience of others, or as Turner (1982:17) wrote, they are the crystallized secretions of once living human experience*». Querendo eu entender e aplicar o conceito de experiência especificamente como experiência do passado, esta é a resposta que tem orientado o meu estudo, já que é precisamente sobre estas “secreções” da experiência humana do

passado que se tem focado a minha atenção. Todavia, será essencial considerar como as expressões nunca são completamente aderentes às experiências, não são luvas dos factos relatados, mas são a matéria viva, ingerida, metabolizada e reelaborada, com a qual o investigador lida no momento em que tem como fulcro do seu estudo a memória humana.

“The critical distinction here is between reality (what is really out there, whatever that may be), experience (how that reality presents itself to consciousness), and expressions (how individual experience is framed and articulated).” (Bruner 1986:6)

Existe uma relação dialógica entre a experiência e a sua expressão, pois a exteriorização quer verbal, quer não-verbal, pode influenciar também a visão da própria experiência. Como frisa Bruner, o raciocínio em torno da experiência e da sua manifestação pode ser válido também para o próprio relato etnográfico, dado que quando se organizam e transferem os dados recolhidos no campo, opera-se sempre uma escolha e molda-se a representação, omitindo muitas vezes algumas das etapas cruciais ou a intensidade dos acontecimentos vivenciados pelo próprio investigador (Bruner 1986:7). Há deveras um duplo processo interpretativo no estudo das experiências, uma vez que os intervenientes com quem se conversa facultam uma visão pessoal sobre os eventos, e é este olhar interpretativo que, por sua vez, o investigador interpreta.

A escolha destes contributos teóricos que interligam o uso da memória com a sensorialidade e as suas “expressões” é devida ao facto de que, em ambos os casos de estudo observados, a *performance* apela constantemente às memórias individuais e à sensorialidade dos intervenientes com o intento de, por um lado, mantê-las vivas e, por outro lado, de partilhá-las, e de ressignificá-las, como método de afirmação e construção identitária, como será explicado nos capítulos III e IV.

6. Estudo da *performance*: os atores em contexto

Alguns contributos dos estudos sobre as *performances* musicais constituirão uma orientação na análise das práticas performativas observadas ao longo do meu trabalho de campo. A partir dos trabalhos precursores de Roger Abrahams (1970) e Richard Bauman (1975), respetivamente sobre o gossip e a arte verbal ou fala, entendidas

enquanto *performances*, o método etnográfico começa a ser aplicado no estudo das práticas performativas, e, posteriormente assiste-se ao despertar do interesse de antropólogos e etnomusicólogos para esse tema. Bauman considera a “*performance* folclórica” como um fenómeno comunicativo (Bauman 1970:290) e especifica quais as características que permitem considerar um dado evento como ato performativo:

“Fundamentally, performance as a mode of spoken verbal communication consists in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence. This competence rests on the knowledge and ability to speak in socially appropriate ways. performance involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display of competence.” (Bauman 1970:293)

Na citação acima referida é possível encontrar alguns dos conceitos chave que remetem para a aceção, que se virá a consolidar de *performance*, ou seja, a presença e a importância agora atribuída à audiência e a ideia de “competências” do *performer* – nesse caso verbais – desenroladas perante o público, que tem a tarefa de as avaliar. Bauman define ainda a *performance* na sua relação fundamental com o contexto, definido culturalmente, e dentro do qual a *performance* decorre.

A noção de *performance* e as suas práticas começa a ser alvo de estudo do âmbito etnomusicológico com o trabalho dirigido por Marcia Herndon e Norma McLeod “*The Ethnography of Musical performance*” (1980) e com “*Music as Culture*” (1982), que consta de um capítulo dedicado ao assunto. Herndon e McLeod recorrem às formulações teóricas de Singer, Bauman e Abrahams para propor uma definição de *performance* aplicável no domínio etnomusicológico. A *performance* é então considerada uma amostra simbolizada de princípios e ideais que guiam uma dada sociedade e como «*the most obvious of the synchronic, syntagmatic views of context*» (Herndon e McLeod 1982:45-46). A *performance* ocorre num contexto, mas é o contexto que revela e decreta a natureza da própria *performance*. Porém, será importante ter presente qual é a ocasião que gera a atuação musical, pois será essa a determinar a criação de um dado contexto. É por esta razão que as autoras consideram a ocasião enquanto contexto (Herndon e McLeod 1982:34-35). A atenção dada à dimensão contextual onde se realiza a atuação sonora, e à ocasião que a determina,

conjuntamente com a ideia, acima citada, da competência dos performers serão temas condutores de muitos e variados estudos sobre as *performances* culturais na própria disciplina etnomusicológica.

O trabalho anterior conduzido pelas duas etnomusicólogas, “*The Ethnography of Musical performance*” (1980), constituído pela contribuição de sete autores diferentes que proporcionam interpretações diferentes das práticas performativas tomadas como objeto de estudo. Entre os contributos destacam-se o ensaio de Anthony Seeger sobre as *performances akia* dos índios Suya do Mato Grosso, no Brasil. Seeger individualiza um conjunto de questões cujas respostas ajudam a definir e compreender o contexto da *performance*: «*What, where, how, when, by whom, to whom and why*» (Seeger em Herndon & McLeod 1980:13). O autor, respondendo a estas perguntas, demonstra como o contexto é imprescindível para a conceção e o entendimento das canções *akia*, ilustrando como, no geral, a etnomusicologia não se deverá limitar apenas a isolar a estrutura sonora da *performance* analisada, mas considerar as relações existentes entre os *performers*, o evento sonoro e a audiência, e portanto olhar para o evento na sua totalidade, no decorrer de um dado contexto (Seeger em Herndon e McLeod 1980). Igualmente, Charlotte Frisbie, no seu contributo sobre as *performances* cerimoniais dos Navajos, frisa a ligação entre a *performance* musical e o evento ou ocasião que a gera, e o contexto onde essa ocorre. Para a autora, uma abordagem focada nestes elementos representa uma novidade na etnomusicologia. Ao contrário de outros autores, nas suas observações sobre a *performance*, Frisbie aposta principalmente numa reconsideração da importância e do peso da audiência, para que o evento performativo possa ser definido como tal. Apesar de a audiência representar um ingrediente fundamental para a *performance*, a etnomusicóloga pensa existirem muitos casos em que esta não influencia o decorrer das atuações, e que o valor atribuído ao público é resultado de uma visão etnocêntrica e de uma forma de espetacularidade intrínseca na cultura ocidental. Os “recetores” de uma *performance* poderão ser, por exemplo, forças naturais, divindades sem que isso afete a natureza da *performance* (Frisbie em Herndon & McLeod 1980:78-79). Por último, Frisbie realça a atenção que é fundamental dar às considerações e pontos de vistas étnicos, pois serão esses que principalmente poderão oferecer uma definição situada do que é uma *performance* dentro de uma determinada cultura (Frisbie in Herndon & McLeod 1980:80). Renee Rose Shield, outra contribuidora do livro, destaca particularmente o papel da audiência, denominando

“ressonância” aquela forma de interatividade que intercorre entre *performers* e espectadores. O tipo de reações e de comunicação entre estes dois agentes da *performance*, influencia imprescindivelmente a ocasião musical, como demonstra na análise de três diferentes *performances* e danças de música *country* (Shield em Herndon & McLeod 1980). Nas conclusões finais do ensaio, Herndon e McLeod resumem e salientam alguns dos aspetos caracterizantes da *performance*. Primeiramente, esta deverá sempre ser considerada no contexto do momento, que é o contexto que predetermina, segue e explica o desenvolver das ações sonoras, ou outras, e, por outro lado, implica a forma como todos os intervenientes agem (Herndon & McLeod 1980:178). Outro conceito-chave é o de “especialização”, ou seja, as considerações do *performer* perante a audiência, cujas peculiaridades podem influenciar a sua atuação. O conceito de competência, porém, será o que ajudará a marcar eventuais trajetórias de análise no estudo da *performance*. A competência é entendida enquanto conjunto de conhecimentos, a capacidade de usar esses conhecimentos, e inclui também as avaliações sobre uma determinada atuação ou evento performativo (Shield em Herndon & McLeod 1980:185-186). A competência desenrola-se no quadro da *performance*, concebida e demarcada então nos seus “confins”, é por isso que as autoras sugerem escolher um sistema definido para a análise, marcado espacialmente e temporalmente.

Na introdução à coletânea “*Performance Practice: ethnomusicological perspectives*”, Gerard Behague reforça quanto dito até agora sobre a *performance*. O meio performativo pode ser entendido como um evento e como um processo, onde os significados são gerados no processo de interação entre os vários agentes da *performance*, e no desenrolar das respetivas competências. O estudo da *performance* deverá ser baseado nas especificidades de uma dada comunidade ou contexto, e ser abordado com atenção para as interpretações émicas. A *performance* é assim considerada nas suas múltiplas dimensões, pois estas variam consoante os contextos, e tratada segundo uma perspetiva holística (Behague 1984:5-9).

“*How does musical sound become meaningful outside of itself?*” (Qureshi 1987:57): esta questão é colocada por Regula Qureshi que tem estudado as *performances Qawwali* das comunidades Sufi do Paquistão. Qureshi estuda as relações entre som e contextos, partilhando as perspetivas holísticas abraçadas pelos autores acima referidos, mas foca principalmente a sua atenção no sistema sonoro, propondo um modelo que, para além de interligar o som ao seu contexto, oferece uma representação

adequada de ambas as componentes da *performance*, isto é, a estrutura sonora e a estrutura da ocasião performativa. A etnomusicóloga tenta, de certa forma, aproximar as fronteiras entre o modelo de análise da musicologia ocidental, que foca a sua atenção principalmente no som, e o mais abrangente olhar etnomusicológico, que aglomera os significados “extra-musicais” que grande impacto têm sobre as *performances* sonoras. «*In other words, what is needed is a synthesis between the approaches inspired by musicology and anthropology, between sound-oriented and context-oriented ethnomusicology*» (Qureshi 1987:62). Esta síntese deverá ser levada a cabo tendo em conta a dupla faceta de uma *performance*, ou seja os vários participantes que “operacionalizam” o evento performativo: *performer* e audiência (Qureshi 1987:63), dado que é através da interação entre estes dois agentes que a *performance* vem a ser moldada. Por último, no que diz respeito à análise da estrutura sonora, esta deverá ter em consideração as asserções e descrições émicas, ou seja adotando as categorias de pensamento e análise do grupo social que está a ser observado.

Anthony Seeger, a partir do modelo de Regula Qureshi, mostra outra forma possível de abordar a análise de uma *performance*: “*A do-it-yourself ethnography of performance*” (Seeger 1992:104). Posta a relevância quer do contexto, quer dos eventos sonoros em si, como sugerido por Qureshi, Seeger opta para um tratamento dos dados por “zonas de ênfase” que podem ser identificadas muito simplesmente por meio de perguntas: «*who is involved, where and when is it the happening, what is being performed, how is being performed and what is the effect on the performers and the audience*» (Seeger 1992:104). Este modelo simples, pode ser aplicado de forma transversal no estudo de vários tipos de *performance* e pode permitir atribuir maior destaque a um aspeto do evento mais do que outro. Outra sugestão metodológica indicada por Seeger é uma visão mais abrangente da audiência, pois não é apenas o público enquanto ouvinte/consumidor da *performance* que molda a ocasião performativa, mas existem muitos outros atores que determinam a forma como o processo decorre.

Outra orientação teórica que tem sido útil para o meu trabalho é a ideia de *Performance of Possibilities* proposta por D. Soyini Madison (2003) que identifica na *performance* um potencial não apenas representativo e criativo, mas também interventivo. As *Performances of Possibilities*, como a autora sugere, abrem o espaço a intervenientes marginalizados, são atos experienciais e políticos que apelam à uma

participação ativa no contexto social e ligam os *performers* e audiência na busca de alternativas possíveis: «*The performance of possibilities centres on the principles of transformation and transgression, dialogue and interrogation, as well as acceptance and imagination to build worlds that are possible*».

Capítulo II – Enquadramento histórico

1. Descolonização europeia e relações de poder

A descolonização portuguesa pode ser considerada a fase culminante da dissolução dos impérios coloniais europeus, processo que teve uma duração aproximada de trinta anos. Com o processo de descolonização foram redesenhados os confins geopolíticos internacionais e quebrou-se a mística imperial, construída pelas várias potências coloniais europeias, que procuravam legitimar a sua presença e o seu domínio nas terras “ultramarinas” numa ideia de reciprocidade: cabia aos colonizadores dirigir o processo de desenvolvimento das terras dos colonizados, contribuindo para a evolução das mesmas, através da exportação da modernidade e dos saberes ocidentais; do outro lado os países europeus adquiriam – ou arrogavam-se – o direito de exercer a sua supremacia política e económica sobre os territórios e as populações de outros continentes e a explorar os recursos das colónias para o progresso do mundo ocidental (Droz 2007:6).

Pode-se afirmar que o período histórico do colonialismo europeu tenha começado no século XV com a época das grandes explorações geográficas, tendo acabado em meados do século XX. Contudo, é preciso salientar que fenómenos coloniais sempre existiram, aliás basta pensar nos grandes impérios da antiguidade. Ania Loomba cita a este propósito a distinção estabelecida pelo pensamento marxista, que identificava dois tipos de colonialismo diferentes. O que marca esta divergência é o surgimento de uma economia de tipo capitalista, pelo que poder-se-á falar de um colonialismo pré-capitalista e um colonialismo capitalista, ou seja o moderno colonialismo europeu. O colonialismo capitalista determinou uma relação de codependência económica sempre mais estrita entre terras colonizadas e metrópoles. Criou-se um intenso fluxo económico através da troca de recursos materiais e humanos, que contribuiu fortemente para o desenvolvimento da economia industrial. As potências coloniais europeias demonstraram um interesse expansionista sempre maior, voltado para ampliar os investimentos, para procurar matérias-primas e recursos para satisfazer as exigências industriais e criar novos mercados onde comercializar os bens europeus (Loomba 1998:20-21).

A relação económica existente entre metrópoles e colónias foi interpretada de várias formas, de acordo com a visão do mundo que se queria veicular. Após a segunda

guerra mundial surgiram duas teorias do desenvolvimento que propunham uma interpretação antitética da relação existente entre os países “subdesenvolvidos”, alguns dos quais ainda sob o controlo colonial, e os países industrializados ocidentais. Ambas as teorias foram adotadas também para explicar o vínculo económico colonial, já que a mais recente contraposição desenvolvimento *versus* subdesenvolvimento, tal como a noção de neocolonialismo, são herdeiras da mais antiga subordinação colonial. A “teoria da modernização”, onde confluíu a “teoria das etapas” elaborada por Walt Whitman Rustow, adotava uma perspetiva linear e evolucionista, olhando para o desenvolvimento alcançado pelos países ocidentais, como o estágio final de um processo evolutivo que os países “atrasados” tinham que percorrer. O laço económico entre países colonizadores e colónias chegava a ser justificado como uma assunção de “responsabilidade”, da parte dos primeiros, que deviam acompanhar o processo de desenvolvimento das segundas. As colónias tinham então de reproduzir o trajeto experimentado pelas sociedades capitalistas, industrializadas europeias para ultrapassar a sua condição de pobreza.

Em oposição à “teoria da modernização”, foi elaborada por Raul Prebisch, e depois por outros pensadores de orientação marxista, a “teoria da dependência”, que criticava as ideias unilineares de mudança e de desenvolvimento anteriormente traçadas. De acordo com a teoria da dependência, a modernidade e a industrialização ocidentais não representavam a meta final e não figuravam como o modelo de desenvolvimento exemplar. Os principais teóricos, pelo contrário, sublinhavam o lado obscuro da relação económica existente entre os dois polos, dado que o desenvolvimento e o sistema de produção ocidentais pressupunham a exploração e a exportação dos recursos com baixa mais-valia, das colónias para os países industrializados, que manufacturavam os produtos e os exportavam de volta para as colónias, tendo então adquirido um alto valor adicional. A teoria da dependência explicava este vínculo através do paradigma “centro-periferia”, segundo o qual os países colonialistas – ou neocolonialistas – e capitalistas (o centro) tiravam o máximo proveito, gerindo o fluxo dos recursos em entrada e saída das colónias (periferia), que se viam impossibilitadas de criar um sistema económico autossuficiente, devido à falta de mão-de-obra e capital, às obrigações impostas pelo governo metropolitano. O sistema produtivo, assim configurado, originava um circuito vicioso que alimentava a pobreza nas colónias e as desigualdades sociais entre estas e as metrópoles. O modelo “centro-periferia” contestava portanto as ideias propostas pela teoria da modernização, salientando a ligação de domínio mantida com o sistema

hierárquico internacional¹ (Ferraro 1996; Matunho 2011; Valenzuela e Valenzuela 1978).

Ao longo do século vinte o globo estava dividido em vários sistemas coloniais governados pelas principais potências europeias. A partir dos anos vinte, a ideologia colonialista conheceu o seu auge: os governos coloniais promoveram uma mais impetuosa expansão colonial, fizeram uma ativa propaganda para fomentar a percepção da existência de uma única e grande nação que englobasse as terras longínquas, incentivando, também, a emigração das metrópoles para as colónias. Esses sistemas coloniais começaram a quebrar-se com o processo de descolonização, cuja reivindicação programática, por parte das colónias, teve início formalmente após a segunda guerra mundial, embora existissem já nas décadas anteriores veementes pressões para uma mudança do panorama político e económico.

A descolonização ocupou algumas décadas do século vinte, entre a primeira e a segunda guerra mundial, e as suas causas podem ser identificadas no declínio das potências europeias, na ascensão do nacionalismo indígena, no papel desenvolvido pelos Estados Unidos de América e pela União Soviética, durante os anos da guerra fria e, por último, na função que a Organização das Nações Unidas exerceu com o seu comité de descolonização. Após a primeira guerra mundial, começaram a surgir nas colónias diferentes movimentos anticoloniais que auspiciavam a independência e a construção do nacionalismo. O uso do termo nacionalismo, para indicar as solicitações independentistas, poderá não ser o mais exato, tendo em conta que, como sublinha Droz entre outros autores, a ideologia nacionalista tem como pressuposto a existência de uma nação já constituída, fator em falta no caso das colónias, onde, pelo contrário, a

¹ Neste contexto, a título exemplificativo, pode ser citado o caso da produção algodoeira em Moçambique e Angola durante o colonialismo português. A partir da segunda década do século XX o governo colonial português instaurou a cultura forçada do algodão nas suas colónias africanas, detendo o monopólio da mesma, com o objetivo de conseguir o máximo aproveitamento da matéria-prima destinada à importação na metrópole, para ser manufaturada. Os produtos têxteis fabricados eram depois reintroduzidos e comercializados nos territórios coloniais (Fortuna 1990; Alexandre 1993). Esta relação económica colonial pode ser interpretada através do paradigma “centro-periferia”, uma vez que o governo colonial, identificado com o centro, exercia o controlo sobre o sistema produtivo, dentro do qual as colónias desempenhavam um papel periférico, isto é, economicamente dependente. Contudo, durante o período colonial, a leitura favorecida dessa relação, reenviava para a noção de “pacto colonial”, como explicado por Alexandre: “A um nível mais abstrato, preconizava-se o estreitamento das relações entre a metrópole e as colónias — uma ideia que nos textos aparece expressa pelos termos «solidariedade», «entente», «aliança económica», «bloco da produção nacional», «unidade do Império Português» (conceitos que, no contexto em que eram produzidos, tendiam a equivaler-se, remetendo para uma noção comum: a necessária subordinação da economia das colónias à da metrópole, no quadro de um regime de tipo pacto colonial).” (Alexandre 1993:1131).

fundação da nação viria a atribuir-se também aos próprios movimentos nacionalistas (Droz 2007:16). Contudo, apesar da relativa inexatidão, a palavra continua a ser a expressão tradicionalmente usada no âmbito historiográfico. Os movimentos nacionalistas eram, na maioria dos casos, liderados por pessoas que pertenciam à classe média africana e que tinham alcançado um elevado grau de instrução através dos mesmos sistemas de ensino instituídos pelas administrações coloniais, ou que tinham tido acesso à instrução nas próprias metrópoles, e que vieram a utilizar as ferramentas culturais adquiridas para liderar os movimentos de oposição ao colonialismo.

A promoção do nacionalismo teve um enorme incentivo em África graças ao movimento ideológico do pan-africanismo, fundado ao fim do século XIX e que se afirmou definitivamente em meados do século XX. Este movimento propunha principalmente a reivindicação dos direitos civis e políticos dos negros e a unidade e autodeterminação das populações africanas, isto é, a emancipação e libertação do jugo do poder colonial. Os seus principais promotores foram William Du Bois e M.A. Garvey que fomentaram inúmeras campanhas de sensibilização das populações africanas, para que estas ganhassem consciência e lutassem pela construção do nacionalismo e da afirmação dos próprios direitos. O pan-africanismo conseguiu envolver líderes de muitos movimentos independentistas africanos, que identificaram na ideologia proposta os mesmos objetivos e exigências reformistas que estavam a perseguir. Foi desta forma que teve origem a Organização da Unidade Africana em 1963, entidade política que reunia vários países africanos que abraçavam os mesmos princípios propostos inicialmente pelo movimento do pan-africanismo, e que teve um papel incisivo na luta contra o colonialismo e na libertação dos países ainda sob o controlo colonial. Outra via percorrida para favorecer a formação do nacionalismo foi a via religiosa. Foi de facto fomentada uma reaproximação às religiões tradicionais que revelaram ter um grande poder emancipatório, já que resultavam eficazes para estimular um sentimento de pertença nacional. Em muitos casos os movimentos nacionalistas abraçaram também a ideologia comunista, pois chegaram a ter o mesmo objeto de contestação do comunismo, isto é, o imperialismo, considerado uma fase crucial do capitalismo e contra o qual era preciso lutar².

² É importante salientar a este propósito a diferença frequentemente estabelecida entre as noções de imperialismo e colonialismo. Embora ambos os termos designem um sistema de domínio exercido por uma potência ocupadora sobre um outro território, o colonialismo indica principalmente uma forma de supremacia política, sendo que o imperialismo seria mais expressamente um controlo do sistema

Se por um lado as potências coloniais europeias responderam com formas de dura repressão à onda revolucionária que se expandia nas colónias, tentando proibir as ações e a propaganda dos líderes nacionalistas, por outro lado, foram também obrigadas a aceitar algumas das reivindicações dos movimentos independentistas, com o mesmo objetivo de conter revoltas e contestações e reestabelecer o *status quo* colonial. Foi assim reorganizada a estrutura administrativa colonial, concedendo maior poder indígena a nível local ou diminuindo a força e o impacto da censura em alguns casos.

Ao longo das décadas que separam a primeira da segunda guerra mundial, os sistemas coloniais foram enfraquecendo, na medida em que os movimentos independentistas foram ganhando força, mas será a segunda guerra mundial a ter consequências muito mais significativas para os regimes coloniais e a abrir realmente o caminho para o avançar dos processos de libertação da opressão colonial. Durante a segunda guerra mundial, tal como já tinha acontecido na primeira, os países colonizadores exploraram exaustivamente recursos das colónias para sustentar os esforços bélicos. Esta situação veio exacerbar as já difíceis relações entre metrópoles e colónias, animando ímpetus de contestação anticolonialista novos e mais fortes. Com a entrada em jogo dos Estados Unidos da América e da União Soviética (entre outras potências internacionais), e a instituição da Organização das Nações Unidas, o vínculo existente entre colonizador e colonizado começou a tomar novas feições.

Os Estados Unidos e a União Soviética demonstraram-se igualmente favoráveis à descolonização e foram os países que mais impacto tiveram nesse processo, apoiando em vários casos os movimentos nacionalistas e as suas lutas, permitindo-lhes ganhar maior consistência através de ajudas económicas e militares. Contudo, estas mesmas potências não olhavam apenas para a independência das colónias, pois não eram isentas, tal como os países colonizadores, de interesses económicos e políticos. Os EUA incentivaram e suportaram o processo de descolonização com propósitos que foram identificados por vários autores. Steven Metz refere os interesses de natureza económica, ideológica e política: poder explorar o mercado africano, dar sempre maior consistência à supremacia americana e ao seu princípio de “autodeterminação dos povos” e, por último, mas mais importante, reprimir – ou pelo menos conter – a expansão da ideologia comunista e a influência da União Soviética (Metz 1984:4-5),

económico. Colonialismo e imperialismo podem coexistir ou não, dado que nem sempre está presente uma forma de hegemonia política direta para exercer a supremacia económica (Lomba 1998:22-23).

tendo em conta que muitos dos movimentos de libertação nacional, estavam ligados aos partidos comunistas que, após a segunda guerra mundial, foram os maiores intérpretes das exigências anticolonialistas. Do outro lado, a União Soviética garantia o apoio à alguns movimentos mais expressamente filo-comunistas, com o intuito de estender e difundir a ideologia comunista.

Outro ator que teve um indiscutível papel foi a Organização das Nações Unidas (ONU), que tinha a prerrogativa de regulamentar as ligações existentes entre os colonizadores e os colonizados, para facilitar e acelerar a independência dos territórios ainda ocupados. Com o passar do tempo e o aumentar das independências, foi constituído em 1962 o “Comité de Descolonização”, com o intento de verificar a aplicação da “Declaração de Descolonização” que proclamava o fim do colonialismo e obrigava aquelas nações que ainda possuíam colónias a proceder à libertação destas. Nesta conjuntura, a opinião pública europeia começou também a exercer um papel decisivo, contribuindo para a mudança do cenário. Foram-se afirmando novos juízos de valor e olhares críticos para com as empresas coloniais. Se os anos das grandes exposições coloniais foram os anos em que a classe burguesa se comprazia da mística imperial, sustentando e alimentando, por exemplo, o mito do “lusotropicalismo” no caso de Portugal, ou a ideia da “França como una e indivisível”, algumas décadas depois, a mesma opinião pública mal tolerava os desastres e os insustentáveis gastos económicos feitos pelos governos das metrópoles para defender os seus domínios ultramarinos.

Os movimentos anticolonialistas, a luta contra o apartheid, ou a influência comunista eram já dados de facto que, nesta mesma altura, não se podiam combater com simples concessões de sombras de direitos fundamentais. As independências não se podiam mais adiar. A primeira colónia a ser libertada por uma potência colonial europeia foi a Índia em 1947. A partir dos anos cinquenta do século passado, muitos outros territórios, principalmente asiáticos, tornaram-se independentes, seguidos pelas colónias do Norte de África e, somente por volta dos anos sessenta, foi a vez da África subsariana. O caso português foi um dos mais tardios, visto que as colónias portuguesas romperam os vínculos coloniais somente em 1975, à custa de violentas guerras que deixaram territórios inteiros destruídos e que tiveram pesadas consequências económicas e sociais, quer para as colónias, quer para as metrópoles. A descolonização durou cerca de trinta anos e, como referido, chegou à sua conclusão formal em 1975, com a independência dos territórios de domínio português.

2. Descolonização portuguesa, lusotropicalismo e nacionalismo

No caso português o processo da independência demonstrou-se mais tardio, longo e difícil. Nas colónias portuguesas os movimentos nacionalistas que lutavam para a independência foram-se afirmando e ganhando força somente a partir do final da década de cinquenta do século vinte. Em 1956 Amílcar Cabral fundou o PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde) e, no mesmo ano, Agostinho Neto fundou o MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola). Um ano mais tarde, em 1957, foi fundado por Helden Roberto a UPA (União dos Povos de Angola) que seguidamente, em 1966, por causa de dissidências internas, deu lugar a dois novos grupos revolucionários: a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) guiada por Jonas Savimbi. Os três principais movimentos anticoloniais de Angola encontravam apoio e seguimento em diferentes grupos étnicos e tinham ideias diferentes acerca do combate à potência colonial. Estas divergências foram causa de longos anos de guerra civil antes e depois do processo de descolonização. No que diz respeito a Moçambique, o principal movimento de libertação foi a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) fundado por Eduardo Mondlane e depois liderado por Samora Machel.

Em todas as colónias a luta de libertação foi levada adiante através de guerrilhas por parte dos movimentos nacionalistas, que mobilizavam as populações locais, principalmente jovens da área rural ou urbana, dando uma prévia preparação política e militar (Henriksen 1976:379). Tendo em conta que em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau existiam diferentes grupos étnicos em conflito no mesmo território, uma das maiores dificuldades dos movimentos de libertação foi atingir uma base de ação e de luta comum. A construção do nacionalismo precisava portanto de ultrapassar esta fragmentação, e foi assim que os líderes dos movimentos revolucionários encontraram na guerra ao colonialismo uma oportunidade para criar a unificação e resolver os antagonismos étnicos existentes (Henriksen 1977:32). Contudo, havia um outro fator que dificultava a busca da unificação, isto é, o papel das ajudas internacionais. Os países filo-comunistas de um lado e os EUA do outro tiveram uma função essencial na forma como decorreram as guerrilhas, pois apoiaram os diferentes movimentos independentistas, permitindo, a uns mais do que a outros, ganhar consistência, reforçando as divisões étnicas locais.

Perante as reivindicações dos movimentos independentistas, o regime salazarista

empregou grandes recursos económicos e militares para sufocar as insurreições e, ao mesmo tempo, foi obrigado a fazer algumas pequenas concessões às colónias, na tentativa de sedar as contestações e neutralizar a opinião pública que começava a levantar críticas contra a empresa colonial. O regime português optou também por reforçar a sua propaganda imperialista, mistificando a ideologia colonialista e chegando a propor uma sua imagem edulcorada. Para este propósito encontrou uma útil ferramenta na teoria do “lusotropicalismo”, elaborada pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre. Teoria elaborada por volta de 1950 e que recolhia de forma sistemática muitas das ideias de Freyre publicadas em obras anteriores, o lusotropicalismo propunha uma exaltação do “carácter português”, considerado único em comparação com o de outros povos. Segundo Gilberto Freyre, os portugueses demonstravam facilidade de adaptação aos territórios tropicais, excelente capacidade de integração em diferentes contextos culturais sem, por causa disto, perder de vista a própria identidade de homens “civilizados” e cristãos. Existia uma aptidão para a hibridação cultural demonstrada pelos portugueses que era considerada uma mais-valia, pois através da “miscigenação” conseguiam exportar também os valores ocidentais e trabalhar pelo desenvolvimento das terras colonizadas (Castelo 2011). Parte culminante da teoria do lusotropicalismo era a invocação de uma civilização luso-tropical, já existente de forma embrionária, resultado da mistura entre a cultura portuguesa e as várias culturas indígenas. O povo português tinha todas as qualidades distintivas que permitiam a criação de um elo que conferia idealmente unidade às colónias, em acordo com a criação de uma grande comunidade luso-tropical (Castelo 2011:10).

Até a teoria do lusotropicalismo ser traçada de forma orgânica e definida, a ideia não alcançou muito sucesso em terra portuguesa, dado que o Estado Novo não revia as linhas da própria política colonial nas palavras do sociólogo brasileiro, em particular recusava a conotação positiva da mestiçagem, porque manchava de alguma forma a superioridade e a pureza nacional dos portugueses. Todavia, a partir de meados dos anos cinquenta do século passado, o regime salazarista encontrou mesmo no lusotropicalismo um ótimo expediente. Nessa altura o Estado Novo deparou com a necessidade de disfarçar a ideologia colonial e apresentar uma prática imperial atenuada e menos agressiva aos olhos da comunidade internacional. A teoria de Freyre exaltava as virtudes de tolerância, respeito e antirracismo dos portugueses, permitia propagar uma visão unitária das colónias, juntas numa grande, verdadeira e única nação, o “Ultramar”, que

partilhava uma mesma ascendência cultural. A definição de “colónia” foi substituída com a mais prudente designação de “província ultramarina”, e Portugal e seus domínios ultramarinos foram apresentados como uma grande nação pluricontinental e multirracial. O regime procedeu então a incentivar a população portuguesa a emigrar para as colónias com um duplo objetivo: por um lado, impor um mais forte e subtil controlo cultural, através de uma maior difusão dos valores europeus e, por outro lado, tentar resolver o problema do desemprego em Portugal.

A acompanhar estas estratégias foram também promovidas algumas melhorias, sobretudo a nível infraestrutural, económico e político, na tentativa de garantir um melhor nível de vida e limitar as razões de queixa dos indígenas. Uma das inovações mais importantes foi a revisão do “Acto Colonial” de 1930, onde foram introduzidos alguns artigos que previam a possibilidade dos nativos africanos adquirirem a cidadania portuguesa, ou seja, de poderem passar do *status* de “indígena” (entendendo com esta palavra apenas o nativo negro) ao *status* de “assimilado”. O processo de assimilação dos nativos representou apenas uma daquelas astúcias através das quais o regime salazarista tentou dissimular o projeto e as veleidades imperiais, promovendo a existência de uma única nação, de um único povo que partilha uma mesma cultura. Contudo, estas eram resoluções ilusórias, dado que os nativos para se tornarem assimilados deviam estar mais ou menos integrados na cultura portuguesa e terem um alto grau de instrução. Tendo em conta que a maioria da população dos territórios africanos não tinha acesso à escolarização e não possuía boas condições financeiras, o estatuto de assimilado era dificilmente alcançável. Outra estratégia adotada pelo Estado Novo foi a concessão de uma maior independência administrativa, através da presença de uma delegação de chefes indígenas mais ampla, sendo a mesma, contudo, controlada por uma hierarquia branca. De facto, continuava a manter-se um modelo de administração indireta quase inalterado. Todas estas iniciativas foram apenas operações de disfarce que serviram para tentar ganhar legitimidade e demonstrar à opinião pública nacional e internacional, que a política colonial portuguesa não podia ser comparada àquela levada a cabo pelas outras potências coloniais. O regime salazarista devia no fundo tentar justificar a sua obstinação em não conceder a independência perante os vários intervenientes internacionais, que começavam a interferir para que Portugal libertasse as colónias, na sequência do que tinha sido feito pelas outras potências coloniais.

Após muitas lutas armadas sangrentas, entre o exército colonial e os movimentos

nacionalistas, a perda de ingentes forças militares e os gastos económicos, a guerra colonial começou a perder o seu sentido, até para o próprio exército que se fez intérprete das exigências das populações oprimidas, dos militares envolvidos na longa guerra colonial, de sectores da opinião pública portuguesa que estavam à espera de mudanças políticas. Foi desta forma que o General António de Spínola guiou, a partir da Guiné Bissau onde se encontrava, o movimento dos capitães que conseguiu derrotar a ditadura portuguesa (naquele momento já dirigida por Marcelo Caetano) no dia 25 de Abril de 1974, com a chamada “revolução dos cravos”, evento que abriu a porta ao fim do colonialismo.

A Guiné-Bissau adquiriu a independência em 1974, os arquipélagos de Cabo Verde e São Tomé no mês de Julho de 1975. Angola e Moçambique, conquistaram a liberdade implicou em processos mais problemáticos. Em Moçambique instalou-se um governo transitório que, após mais ou menos um ano, levou o país à independência, no dia 25 de Junho de 1975, quando a FRELIMO foi reconhecida como partido único.³ Angola alcançou a independência no dia 11 de Novembro de 1975, mas neste caso, ainda que o MPLA tivesse maior reconhecimento e poder, existia já uma duríssima guerra civil entre os distintos movimentos políticos, que continuou a envolver as diferentes potências internacionais e que durou mais de uma década, até 1998 (Droz 2007:224-226).

3. Um breve *excursus* sobre a música em Angola na segunda metade do século XX

O contacto cultural entre Angola e Portugal devido aos fluxos migratórios bidirecionais, tanto no contexto colonial, como durante e após o processo de descolonização, proporcionou um intercâmbio de saberes, práticas e instrumentos musicais que levou a novas configurações no domínio das expressões sonoras de ambos os países.

Durante o período colonial, e de acordo com os princípios do lusotropicalismo, o regime do Estado Novo promoveu, na metrópole portuguesa, eventos como a Exposição Colonial Portuguesa (1934) e a Exposição do Mundo Português (1940), destinados a dar conhecimento de tradições musicais tanto de Angola, como dos outros territórios que se

³ Apesar de o FRELIMO ter alcançado a vitória, passados dois anos teve início uma longa e cruenta guerra civil, contra o partido rival RENAMO (fundado em 1977) que durou até 1988.

encontravam sob o domínio português. A política cultural colonial impulsionava também a movimentação de músicos e conjuntos musicais entre a metrópole e as colónias. Por um lado, este processo servia para familiarizar a população portuguesa com o “Folclore do Ultramar”, e por outro, para permitir aos portugueses residentes em Angola a contiguidade com o seu universo de referências sonoras (Cidra 2010d:779-80).

Luanda foi a cidade angolana em que mais se notaram os resultados da interação cultural com Portugal Continental, já que contava com a maior presença de povoação metropolitana. A própria configuração urbana – que apresentava uma divisão entre “cidade alta”, onde residiam principalmente as pessoas que vinham de Portugal e “cidade baixa” ou *musseque*, habitada principalmente por angolanos – permitia mais facilmente o efetivar da troca cultural. A produção musical refletia este diálogo cultural e, neste contexto, destacou-se a atividade do Duo Ouro Negro formado, na década de cinquenta, por Raul Indipwo e Milo MacMahon, ambos cantores e guitarristas. O trabalho deste duo acolhia sugestões sonoras e linguísticas de várias tradições locais, mas também portuguesas. A aproximação de elementos ligados às duas culturas, angolana e portuguesa, é um traço distintivo do seu repertório que permitiu que se tornassem facilmente uma referência quer para a população proveniente de Portugal, residente em Angola, quer para a população da metrópole, onde atuaram várias vezes, até tendo presença em alguns palcos internacionais. Como refere Cidra, a sua popularidade «constituía, na ótica do poder, um veículo privilegiado de promoção da retórica da convivialidade da igualdade e da fusão entre colonizador e colonizados no seio do império» (2010d:782).

A par das estratégias de controlo político e cultural do Estado Novo, que passavam pelo uso instrumental das práticas expressivas, outras manifestações sonoras iam surgindo quer na metrópole, quer no território angolano, com o objetivo de incentivar a resistência e a luta ao domínio colonial. A partir dos anos cinquenta, em Luanda, vários géneros musicais contribuíram para a formação do sentimento nacionalista e para a formação da nação, e tornaram-se emblemas da luta anticolonial. Tais géneros foram reunidos na “categoria” de *semba*. As origens do *semba* remontam à *rebita*, outro género do universo musical angolano, que se desenvolveu nas primeiras décadas do século XX, no seio da cultura *kimbundu*⁴, nos chamados “clubes de rebita”, a partir da reinterpretação de danças europeias e da América Latina. Um dos elementos

⁴ Língua e cultura que identificam as áreas correspondentes às províncias de Luanda, e Malanje.

da *rébita* era «o que se designa *semba*, uma configuração de vários movimentos, incluindo um breve choque dos dançarinos com o abdomen» (Kubik 1997:383). Posteriormente, o *semba* passou a ser expressão empregue para designar vários géneros musicais angolanos, tais como a *kazekuta* (associado ao Carnaval de Luanda), a *kabetula* e a própria *rebita* (Moorman 2008:8).

A génese do *semba* está associada à figura lendária de Liceu Carlos Aniceto “Vieira” Dias, fundador do conjunto musical Ngola Ritmos, o qual desenvolveu um papel fundamental na resistência ao colonialismo português. Como resposta às atitudes do regime colonial, que contrastava todas as componentes das culturas indígenas, os Ngola Ritmos orientavam a própria performance para a valorização da cultura local, isto é, com a maioria das letras a serem entoadas nas línguas locais, propondo uma representação da vida dos *musseques*, e criticando as características das relações coloniais. O grupo apresentava uma síntese de elementos culturais e musicais tanto europeus quanto africanos, desde a escolha da indumentária, as línguas usadas, passando pela adoção da prática das danças de salão, e o uso de instrumentos musicais provenientes de ambas as culturas (Moorman 2008:62). O sincretismo cultural resultava também da reelaboração de canções da tradição portuguesa que incluíam traços estilísticos de músicas autóctones, ou como, por exemplo, o uso da guitarra para a qual eram transpostos os ritmos normalmente executados pela *dikanza* (Mallet 1997:41; Moorman 2008:63). Esta será uma das características que se tornará distintiva da prática do *semba* nas composições de outros músicos representativos do género. Rui Cidra refere as características rítmicas e melódicas do género:

“O *semba* compreende uma canção de dança de estrutura melódica e harmónica tonais, definida por um padrão rítmico binário sincopado, que pode ser executado num andamento lento ou rápido, com variantes que correspondem a diferentes estilos de *semba*, inspirados em diferentes padrões rítmicos kimbundu (Arriscado e Bigault 1999) ou em estilos rítmicos da América Latina e do Sul que marcaram fortemente a experiência cultural de Angola ao longo do séc. XX. O *semba* é definido por uma canção estrófica com refrão, que se inicia habitualmente com uma introdução instrumental, à qual se segue a canção, sendo cada uma das partes vocais intercaladas por secções instrumentais, por vezes elaboradas, onde a guitarra eléctrica, os instrumentos de tecla ou de sopro desempenham um papel destacado.” (Cidra 2010f:1195)

A experiência e o legado dos Ngola Ritmos constituíram a base para o desenvolvimento do *semba*, quer do ponto de vista estilístico, quer do ponto de vista das

suas implicações políticas, ao servirem para despertar a consciência social e fomentar a luta pela independência do regime colonial. Teta Lando, Urbano de Castro, Artur Nunes, David Zé, Carlos Lamartine, Rui Mingas, Waldemar Bastos e Bonga são alguns dos nomes dos interpretes mais famosos que concorreram para a criação da identidade nacional angolana através da música, e contribuíram para a popularização do *semba* tanto em Angola, quanto fora dos confins nacionais. Alguns deles tiveram que se exilar para a Europa, devido ao seu envolvimento no movimento anticolonial, onde continuaram as suas atividades performativas, fomentando a divulgação da cultura musical angolana e estabelecendo rede de contatos e colaborações com músicos portugueses.

A partir da década de noventa, em Angola, a *kizomba*, o *kuduro* e uma adaptação do *hip-hop* ao contexto local, foram géneros que ganharam um espaço cada vez maior, fruto de novas trocas culturais, dos mais recentes fluxos de migração transnacional, e das vivências da guerra civil. A *kizomba* era antigamente associada ao ambiente festivo angolano – o próprio termo *kizomba* significa festa em língua *kimbundu* – passando a designar a partir dos anos noventa, um género específico que apresentava vários pontos de contacto com o *zouk*⁵ (Cidra 2010c:674). Trata-se de uma dança de pares, cuja música é geralmente constituída pela linha melódica executada pelo cantor e por uma base percussiva que marca o ritmo. O *kuduro* revela a mistura de traços estilísticos da tradição musical angolana, como o *semba*, com sugestões provenientes sobretudo dos géneros *techno* e *hip-hop*, e atribui uma grande ênfase às sonoridades eletrónicas na sua configuração. A origem do género parte das áreas periféricas da cidade de Luanda, tornando-se um canal expressivo das situações de marginalidade e de dificuldade do dia-a-dia. O *kuduro* é associado à dança, individual ou coletiva, sendo constituída por movimentos marcadamente sensuais, inspirados pela *breakdance*, e denominados *toques*. Agnela Barros Wilper refere Tony Amado, um dos principais representantes do género, enquanto “pai” deste estilo de dança, ao ter elaborado uma sequência de movimentos inspirados por um filme onde o ator Jean-Claude Van Damme dança sob os efeitos do álcool (2011:3). Ao longo do tempo, vários dançarinos têm contribuído para ampliar o leque de movimentos, sendo a criatividade um elemento valorizado nesta prática expressiva. Inicialmente, a divulgação do *kuduro* verificou-se, principalmente,

⁵ Género musical das Antilhas.

através dos *kandongueiros*⁶, de forma a permitir o alcance de uma audiência bastante ampla. Uma maior difusão acabou por se dever a vários fatores: a apresentação do género por um programa televisivo conduzido por Sébem (outro intérprete emblemático que, inclusive, reivindica a paternidade do *kuduro*); pela promoção do álbum, *Frédéric Galliano apresenta Kuduro Sound System*, (2006), do produtor francês Frederik Galliano que exportou e levou o *kuduro* às audiências europeias (Agnela Barros Wilper 2011:6); por último, pela sua fruição junto da comunidade angolana em Portugal, onde passou a fazer parte do horizonte auditivo de um maior número de pessoas. Tal como no passado, todas estas práticas expressivas mais recentes chegaram a Portugal, integrando, principalmente, a paisagem sonora da cidade de Lisboa, onde começaram a ser conhecidas, praticadas e fruídas por audiências mais vastas. A sua promoção foi então incentivada pelas várias discotecas africanas presentes na capital portuguesa, as quais, a partir da década de noventa, começaram a receber um público maior e misturado de africanos e portugueses, assim como pelos mercados discográficos, uma vez que os representantes dos géneros foram alcançando um sucesso cada vez maior (Cidra 2010d:790).

O *hip-hop*, uma vez incorporado em Angola, foi alvo de apropriação e reinvenção levadas a cabo por jovens rappers e ativistas, que foram alcançando visibilidade a partir da década de 2000. Os Mestres de cerimónia (MCs) angolanos apoderaram-se da prática do *hip-hop*, confluindo nela elementos do seu património cultural, com o intuito de o valorizar e de transmitir uma imagem do seu contexto social e das vivências do “gueto”. Atentos aos acontecimentos da vida sociopolítica do país, visam com as suas práticas sensibilizar a sociedade civil e transmitir mensagens de protesto numa ótica interventiva. Mc Kapa, Luaty Beirão, Keita Mayanda, Conductor são alguns dos intervenientes mais ativos e mais conhecidos pelo público angolano e português. Muitas das atuações destes *rappers* não são autorizadas pelas autoridades governamentais; de igual modo, as suas músicas não se ouvem nas rádios, mas sim em circuitos alternativos. O primeiro disco do MCK foi divulgado nos *kandongueiros* e vendido em edições piratas, até se tornar entre os mais vendidos das vozes representantes de uma parte de Angola. O seu novo disco *Proibido ouvir isto*, lançado em Portugal pela Rádio Fazuma (ver cap. IV), vendeu dez mil cópias no dia de lançamento em Luanda. Por cantar um tema de MCK, um *rap* de crítica ao governo

⁶ Ver glossário e cap.IV.

angolano, um jovem lavador de carros, foi morto em 2003 pela Guarda Presidencial. Este evento foi marcante não só para o próprio *rapper*, como para todo o meio ao qual pertence. O percurso de intervenção musical não está portanto isento de riscos pessoais. MCK e Luaty Beirão têm sido ambos alvo de duras e frequentes ameaças pessoais, tendo Luaty sido preso com outros *rappers* durante manifestações contra o governo de Eduardo dos Santos.

A nova geração de *rappers* luta por uma maior liberdade de expressão, tendo os seus temas acompanhado as manifestações contra o atual sistema político, e funcionando como meio de oposição, contestação e denúncia dos problemas e da corrupção da sociedade angolana. Títulos de artigos da própria imprensa portuguesa dão a ideia da relevância social do fenómeno: “Angola: manifestações contra regime têm banda sonora”⁷, “Angola: o rap é a banda sonora do protesto”⁸, “Luanda está a mexer! Hip-hop underground em Angola”⁹. Estes são apenas alguns dos títulos que pretendem dar luz a uma prática expressiva que vai ganhando visibilidade dentro e fora de Angola e que se vai tornando uma referência para a sociedade civil. Neste meio enquadra-se a experiência e o trabalho do luso-angolano Pedro Coquenão, referida no capítulo IV.

⁷ p3.publico.pt/actualidade/politica/2713/angola-manifestacoes-contra-regime-tem-banda-sonora. [Acesso no dia 02-10-2014]

⁸ <http://www.esquerda.net/artigo/angola-o-rap-%C3%A9-banda-sonora-do-protesto/22649>. [Acesso no dia 02-10-2014]

⁹ <http://www.buala.org/pt/palcos/luanda-esta-a-mexer-hip-hop-underground-em-angola>. [Acesso no dia 02-10-2014]

Capítulo III – Os convívios dos naturais e ex-residentes do Huambo e da Huíla¹⁰

Manuel deixou o seu coração em África. Também conheço quem lá tenha deixado dois automóveis ligeiros, um veículo, todo-o-terreno, uma carrinha de carga, mais uma camioneta, duas vivendas, três machambas, bem como a conta no Banco Nacional Ultramarino, já convertida em meticais. Quem é que não foi deixando os seus múltiplos corações algures? Eu há muitos anos que o substitui pela aorta.

Isabela Figueiredo, Caderno de Memórias Coloniais

1. Uso e Construção da Memória e Expressão de Experiências

Nos últimos anos tem-se assistido à emergência de assuntos ligados à fase controversa da história colonial e pós-colonial portuguesa que até há poucos anos eram ainda alvo do esquecimento, desatenção ou simplesmente exclusão silenciosa do debate geral. Com o surgimento da chamada "literatura de retornados"¹¹ que reúne biografias, autobiografias, romances, epistolários ou ensaios jornalísticos, foi chamada a atenção geral para uma fase histórica espinhosa, e gerou-se a abertura de um novo espaço de reflexão, demonstrando como hoje provavelmente os tempos são já mais maduros para discutir questões e assuntos ligados à época colonial e pós-colonial. A abordagem literária, *in primis*, começou a despir e discutir aspetos crus e rudes quer da vida colonial quer do processo de descolonização, descrevendo experiências individuais e coletivas e pondo ideologias em confronto. É o caso do *Caderno das Memórias Coloniais* de Isabela Figueiredo, da *Balada do Ultramar* de Manuel Acácio, *Portugal na rota da vergonha – A grande diáspora* de Afonso Soares Lopes, entre outros. Estas narrações estão repletas de informações de variada natureza: pessoais, históricas e sociais, assim como de revelações ou denúncias identitárias.

Para além das representações literárias, encontram-se espalhadas no meio virtual confissões privadas, histórias de vida, descrições daquelas "províncias ultramarinas"

¹⁰ Ao longo deste capítulo usar-se-ão as definições émicas de "refugiados" ou de "naturais e ex-residentes de Angola", que foram os termos escolhidos pelos intervenientes para se autodesignarem. Raramente encontrei alguém que se reconhecesse no conceito de "retornado".

¹¹ Sheila Khan, em Pereira <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=263209> consultado no dia 12-09 2013

portuguesas desvanecidas em 1975, mas mantidas vivas por meio de palavras, textos, fotografias, músicas que são “expressão” de experiências e de memórias indeléveis. Procurando a palavra “retornado” na Internet encontram-se vários *sites*, fóruns, redes sociais que propõem visões e considerações sobre o passado colonial. Estas são dimensões de diálogo, partilha, troca de referências e lembranças da vida ocorrida nos antigos territórios coloniais portugueses, momentos de reflexão, às vezes questionamento, individual e coletivo. “Bravos Retornados”, “Recordar Angola”, “Amigos do Huambo”, “Sanzalangola”, “Moçamedenses: encontros e reencontros” são somente alguns exemplos de sítios que recolhem memórias coloniais e pós-coloniais. No *site* de Sanzalangola está presente a seguinte afirmação de um dos inscritos:

“Assim, não é demais recordar que o que nos une, hoje e neste espaço virtual em que participamos, é o passado. Este, por motivos que não interessam elevar, amesquinhar ou ignorar, foi de enorme importância para as respectivas faixas etárias e que esteve adormecido exactamente durante o processo de adaptação a que todos nós estivemos sujeitos quando em 1975 optámos (e aqui o termo optar terá as implicações que todos conheceram na alma e no corpo e que cada um interpretará como o desejar ou conseguir) pela Diáspora.”¹²

Esta asserção abre uma fenda, através da qual é possível notar como um passado comum e a partilha das memórias a esse referente, constituem a matéria principal desses lugares de encontro virtual, cujos protagonistas são normalmente pessoas que enfrentaram o processo de repatriação em 1975, ou que seguidamente vieram para Portugal. Será possível descobrir muitas afirmações semelhantes àquela acima citada, e que sublinham a importância de agregar recordações através de referências visuais, sonoras ou narrativas, para tornar vívidos percursos de vida, ou suas representações, que foram, em vários casos, coletivos e compartilhados.

As alusões sensoriais estão constantemente presentes nos relatos recolhidos nos *sites*. São referidas sonoridades de referência e hábitos auditivos. São reveladas preferências e partilhadas músicas e letras de canções. Assim encontramos, entre as mais citadas, as canções “Amanhã” do Duo Ouro Negro, “Meninos do Huambo” de Ruy Mingas, “Menino do Bairro Negro” de José Afonso, temas estes mencionados enquanto expressão de saudade e de ligação ao passado. Poucos comentários existem acerca das músicas, mas essas acompanham muitas vezes simbolizações do passado que deslizam no presente, constroem mitologias e sustentam uma vida sensorial que pode ser revivida

¹² Costa-Domingues: http://www.sanzalangola.com/arq0108_fcd.php consultado em 22-08-13

apenas por meio de lembranças reatualizadas. As redes sociais representam, portanto, um ponto de partida para analisar o universo dos refugiados de Angola, fornecendo informações sobre a fase de restabelecimento em Portugal e a função da memória neste processo.

A minha pesquisa começa a partir desses relatos, que têm como base narrações do passado. Apesar de o caso em análise estar assente no presente, tive bem claro, desde o início, que o estudo das memórias dos “retornados” constituía um caminho fundamental a ser percorrido para compreender o fenómeno, dado que, como será explicado, é através da construção e do uso da memória que os grupos de ex-residentes africanos, alvo desta pesquisa, se autorrepresentam no presente. Como referido no enquadramento teórico, a minha reflexão neste estudo concentra-se nas expressões das experiências, em consonância com as sugestões de Turner e Bruner que em *“The Anthropology of Experience”* (1986), despertam a atenção para a relação que intercorre entre as experiências (e neste caso as suas memórias) e a forma como essas vêm a ser expressadas, alertando para o facto de que se trata sempre de uma representação, individual ou coletiva.

Neste caso tenho focado a minha atenção nas “expressões de experiências” vivenciadas pelos naturais e ex-residentes de Angola. As expressões observadas têm sido performadas tanto verbal quanto corporalmente, como será ilustrado. Expressões de experiências passadas sustentam os diferentes espaços de partilha criados por “retornados”, quer no meio virtual, quer em meios reais, tendo em conta que existem várias associações formais e informais, que organizam encontros e convívios, alguns deles temáticos, ou grupos de pessoas que se juntam em almoços ou jantares para injetar memórias num presente que assenta como uma âncora no passado.

2. “Retornados?! O que é que isto tem a ver com música?”. As razões de uma escolha

Aconteceu muitas vezes que, quando explicava qual o objeto da minha investigação, o meu interlocutor reagia colocando esta pergunta: “Retornados?! O que é que tem a ver com música?”. Naquela altura não tinha ainda uma resposta, pois não tinha sequer começado o meu trabalho de campo. Tinha apenas uma intuição que precisava de ser confirmada no terreno. Quando surgiu a ideia de desenvolver a presente

investigação, durante a fase em que estava a questionar a validade e a utilidade do assunto, as suas implicações teóricas, e, sobretudo, quais pudessem vir a ser as suas relações com o universo sonoro, vim a ter conhecimento da existência de encontros e convívios onde muitos ex-residentes de Angola costumam juntar-se. Quando soube que muitos desses encontros tinham como pressuposto fundamental a presença da música para o seu sucesso, percebi que provavelmente esta tivesse algo a comunicar ou a acrescentar sobre o tema que tinha chamado a minha atenção. Tendo já constatado no âmbito literário e no mundo virtual a importante função de construção ou de salvaguarda identitária exercida pela memória individual e coletiva entre os grupos de retornados, em muitos casos solicitada através de referências sonoras, pensei que pudesse acontecer o mesmo nesses encontros de confraternização.

Durante a fase preliminar da investigação surgiram algumas perguntas: os retornados identificam-se como comunidade? Qual será a função dos encontros e qual o papel desenvolvido pela música? Como se definem em termos identitários? Qual é a relação com o passado pre-migratório? De qual forma as práticas expressivas interagem com questões migratórias e identitárias? Com o propósito de apurar a minha intuição e responder a este conjunto de questões, decidi que parte do meu trabalho de campo viria a ser efetuada nesses encontros. Tive a possibilidade de estar presente em três encontros de naturais e ex-residentes de Angola: dois dos quais organizados pelo mesmo grupo de pessoas, em anos diferentes. Os convívios ocorreram na cidade de Caldas da Rainha, no distrito de Leiria, na região portuguesa da Beira, lugar escolhido por muitos conjuntos de pessoas e/ou associações, pelo facto de se situar numa zona geográfica central do país, de fácil alcance para quem se desloca do Norte ou do Sul de Portugal. Os convívios em que participei, na cidade das Caldas da Rainha, foram “Huambo 100” (no dia 1 de Julho de 2012 e nos dias 29 e 30 de Junho de 2013) e “Os Inseparáveis da Huíla” (no dia 13 de Julho de 2013).

O caso de estudo que mais aprofundei foi o convívio “Huambo100” devido ao facto de ter participado em dois anos consecutivos e por ter acompanhado de forma mais próxima a organização do encontro de 2013, tendo assistido a uma das últimas reuniões para a organização do mesmo e realizado um maior número de entrevistas formais e informais, quer com os membros da comissão organizadora quer com os participantes. Será portanto o caso sobre o qual mais irei falar. O relato etnográfico será focado no convívio de 2013, pois a dinâmica global do evento manteve-se igual.

Contudo, irei introduzir algumas comparações com o evento do ano anterior, para salientar diferenças ou fornecer dados úteis para uma melhor compreensão dos encontros.

3. Autorrepresentações da angolanidade entre *performance* e memória: dois relatos etnográficos

Em várias partes do país, grupos conspícuos de ex-residentes africanos costumam juntar-se anualmente – ou com maior frequência ao longo do ano – em encontros e convívios, com o objetivo principal de confraternizar com antigos amigos ou conhecidos de Angola. Na maioria dos casos, os encontros começaram a ser organizados logo a seguir às primeiras migrações da descolonização, em 1975, tendo continuado até a data atual. Segundo o relato de vários intervenientes, os primeiros ajuntamentos contavam com a presença de dezenas de milhares de pessoas embora, ao longo dos anos, este número tenha sofrido um notável decréscimo, devido a desistências ou falecimentos de muitos dos participantes, tendo em conta a faixa etária dos refugiados que chegaram a Portugal após as independências das ex-colónias.

Como vimos, o termo “retornado” é usado, em Portugal, para designar todos os migrantes da descolonização, isto é, os indivíduos que tiveram de abandonar forçadamente os países africanos que pertenciam ao antigo *império português*. Contudo, os migrantes não se reveem no conceito de “retorno” ou de “repatriação”, mas sim, autoidentificam-se, na maioria dos casos, como “naturais” ou “ex-residentes” de um determinado país africano, ou como “refugiados”. A título exemplificativo segue-se um trecho de uma entrevista realizada com um dos intervenientes:

“Quanto a mim eu pessoalmente não sou retornado. [...] Refugiado. Eu pra mim, eu fui um refugiado. Não tenho dúvidas nenhuma. E não sei se não diria político, mas não, politico não [...]. Na altura não seria por refúgio político, fui refugiado económico, social, vital, de vida. Refúgio por fuga, por medo.” (Amílcar Pereira)¹³

De acordo com as entrevistas e os dados recolhidos, os migrantes da descolonização, não se reconhecem, igualmente, como membros de uma dada

¹³ Entrevista realizada a 28 de Julho de 2012, em Caldas da Rainha.

comunidade de “retornados”, pois existiam – e existem – variadas diferenças políticas, sociais e culturais entre os países africanos onde residiam, fator que não permite esta identificação. Como foi referido, o termo “retornado” tem sido utilizado mais com sentido político, de que com o intuito de espelhar uma situação sociocultural e política real. Ao perguntar a dois intervenientes entrevistados sobre a existência e a identificação de uma comunidade de retornados as respostas foram as seguintes: «Não, de forma nenhuma. São núcleos muito pequenos. Não tem força nem, política, nem cultural, nem nada.» (José Brandão)¹⁴. E ainda:

“Penso que não. Ao princípio talvez esse sentimento estivesse um bocadinho instalado ou a desenhar-se, mas eu chamar-lhe-ia um projeto que pode ter morrido pelos trinta anos que passaram, e com a adaptação à vida do dia-a-dia normal, até porque há diáspora pelo país e tudo, isso quer dizer... Normalmente a comunidade têm tendência a agregar, até geográfica e topologicamente, não é? Não houve. Não quero negar a hipótese de haver uma ou outra pessoa que lhe responda que sim, porque se sente de facto ligado aos outros porque são retornados, mas oiça, eu aposto na primeira afirmação, porque os retornados não são só de Angola. E havendo já, antes de ‘74, antes dos anos ‘70, havendo já uma certa rivalidade entre Angola e Moçambique, particularmente entre Angola e Moçambique, não vejo que agora as condições iam-se até uma maior... Porque comunidade, para mim, pelo menos eu estou a interpreta-la com este peso, é um peso com maior agregação, maior força, ainda que diáspora mas com maior interligação.” (Amílcar Pereira)¹⁵

Eventuais sentidos e elos comunitários podem ser encontrados no alvo de grupos mais pequenos, núcleos de pessoas que partilham uma mesma origem geográfica e cultural, tal como uma cidade ou uma província angolana, sem, contudo, esta ser a norma, pois verifiquei que o sentimento de pertença comunitária acaba por ser algo muito subjetivo. É esta uma das razões pelas quais normalmente as pessoas se reúnem de acordo com a pertença a uma categoria específica. Um dos principais parâmetros adotados é a pertença geográfica a uma cidade de Angola: as pessoas que residiram numa área determinada juntam-se num lugar designado para o evento, em almoços ou jantares, ou em convívios que têm maior duração, de um ou dois dias. No caso de pessoas que tenham residido em diferentes cidades por razões pessoais ou profissionais, acontece que elas tomam parte nos vários convívios, sendo o objetivo principal a redescoberta de referências comuns dentro do conjunto. Outros grupos que organizam

¹⁴ Entrevista realizada a 16 de Julho de 2012, em Lisboa.

¹⁵ Entrevista realizada a 28 de Julho de 2012, em Caldas da Rainha.

convívios com alguma regularidade são os “ex-combatentes do ultramar”, antigos alunos de escolas ou colégios que existiam no período colonial em Angola.

A organização de cada convívio é, geralmente, levada a cabo por uma associação ou, quando esta não está formalmente instituída, por uma comissão organizadora que fica encarregue da planificação, preparação e coordenação da logística do evento, criando todas as circunstâncias favoráveis ao bom resultado do mesmo. No caso de encontros anuais, que envolvem uma logística mais articulada, a associação – ou comissão – assume a responsabilidade da execução das várias tarefas durante o ano inteiro.

Os três convívios angolanos, “Huambo100” (2012, 2013) e “Os inseparáveis da Huíla” (2013) realizaram-se, como referido, na cidade das Caldas da Rainha, precisamente na Mata Rainha D. Leonor, uma área verde gerida pelo CHO – Centro Hospitalar do Oeste Norte Unidade de Caldas da Rainha, que todos os anos cede o uso do espaço para a realização destes eventos. Como referido pelos organizadores e pelos participantes, para além da localização geográfica, outras características fazem com que a Mata Rainha D. Leonor se torne o lugar preferencial para os encontros. O parque permite acolher um vasto número de pessoas, as condições climáticas apresentam-se mais favoráveis do que em outros sítios, tendo em conta que a maioria dos convívios é organizada na época quente do verão e que muitos participantes têm uma faixa etária já avançada. Por último, existe uma parceria com a Câmara Municipal das Caldas da Rainha que todos os anos apoia os eventos, a nível de logística e facultando, por exemplo, o palco e as aparelhagens de som.

Nos três convívios angolanos em que desenvolvi o trabalho de campo, constatei que havia um conjunto de características que se mantinham iguais. Para além do local, a duração do evento, a organização do espaço, a empresa encarregue de preparar as refeições, a presença da música – no fundo a dinâmica global do evento – apresentaram-se como elementos reiterados. Notei a presença de algumas bancas, uma de artesanato africano, outra de livros que tratavam de assuntos ligados à descolonização e uma, onde estavam expostos álbuns de fotografias do tempo colonial, imagens das cidades de Angola antes da guerra civil, fotografias de grupo de antigos alunos de escolas, equipas de futebol em que muitos dos presentes até se podiam reconhecer. Outras referências espaciais eram apenas o palco, algumas mesas onde se podiam encontrar os membros da comissão organizadora e uma tenda destinada aos almoços e aos jantares, preparados

especialmente para a ocasião. Por último, existia uma área destinada ao campismo, para facilitar a pernoita dos participantes que se deslocaram de outros sítios do país e para proporcionar momentos diferentes de convivência.

Nos três casos, deparei na mata com vários grupos de pessoas espalhadas, agrupadas em pequenos núcleos de quatro, cinco ou mais, que conversavam e, episódio recorrente, muitas das vezes que alguém chegava à mata, ocorriam reações de surpresa, abraços intensos, apertos de mão e as expressões do rosto deixavam transparecer visível emoção. Era evidente que se tratava de um reencontro depois de muito tempo.

Um dos elementos fundamentais para o êxito de todos os convívios é a presença da música. Com a exceção de um caso, o convívio “Huambo 100” de 2012, onde a animação musical foi garantida através de suportes gravados, todos os encontros incluíam a presença de conjuntos musicais ao vivo.

3.1. “Huambo100”

O convívio “Huambo100” costuma reunir todos os ex-residentes da cidade do Huambo (localizada na Província do Huambo), cuja denominação durante o período colonial, entre 1928 e 1975, era Nova Lisboa. Antes de 2012 o convívio era designado como “Os amigos do Huambo”, tendo sido a nova denominação atribuída a partir de 2012, para celebrar os cem anos da fundação da cidade, ocorrida em 1912.

Em 2013 participei nos dois dias previstos para o convívio. Na semana anterior à data prevista para o evento, assisti a uma das reuniões da comissão organizadora, onde estavam presentes três dos quatro membros que a compõem. Cada membro tinha assumido tarefas diferentes e a reunião servia para fazer o ponto da situação e passar as informações aos restantes membros. Tratou-se de uma reunião informal onde foram abordadas diferentes questões logísticas, desde a parceria com a câmara, produção e venda de *gadgets* referentes ao evento, horário de trabalho dos seguranças e polícias, e – o mais importante para mim – a escolha dos músicos para as atuações ao vivo. Foi-me referido que houve sempre o costume de convidar conjuntos de música ao vivo, para animar o convívio, apesar de tal ter sido difícil, nos últimos anos, por causa de mudanças da comissão organizativa e de alguns problemas inerentes ao orçamento destinado ao evento. Contudo, com a instalação de uma nova comissão, em 2013, esta prática foi reintroduzida, com o objetivo de trazer uma dinâmica diferente e cativar mais

o interesse e a atenção dos participantes. Esta foi a principal diferença em relação ao convívio de 2012, pois no ano anterior os momentos de dança foram proporcionados principalmente por meio de música gravada, não tendo sido convidado nenhum conjunto para atuar ao vivo.

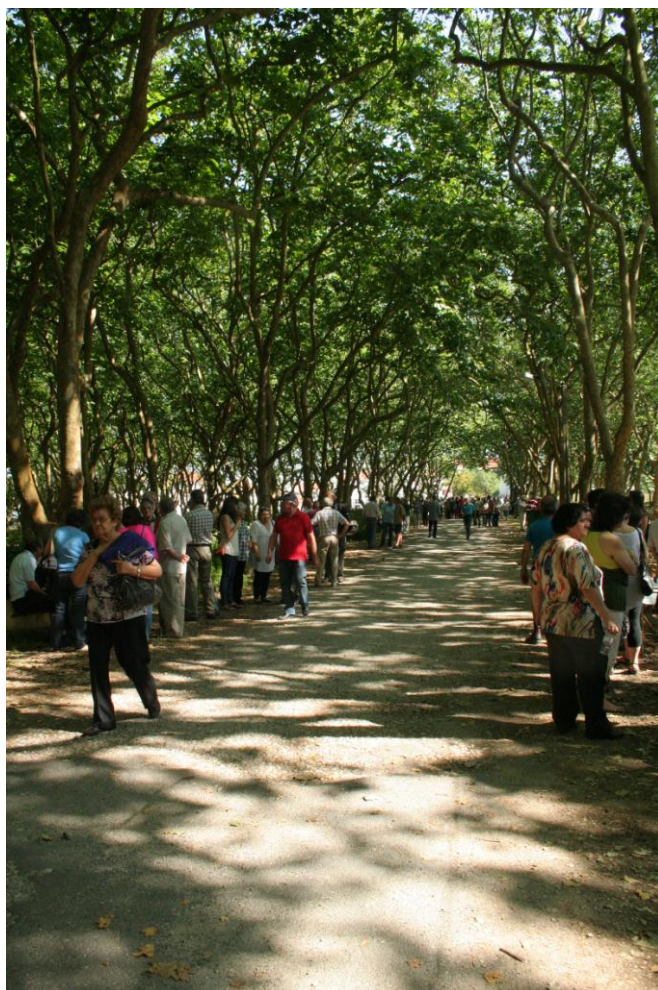


Figura 1. Grupos de participantes no convívio "Huambo100". Mata Rainha D. Leonor, Caldas da Rainha, 2013.

Em 2013 um dos membros ficou encarregue da escolha dos músicos, tendo esta recaído sobre dois músicos africanos, integrados há muitos anos no panorama musical de Lisboa e de Portugal: Zézé Barbosa, cantor e guitarrista cabo-verdiano, músico residente na Associação Cabo-verdiana de Lisboa, cujo repertório inclui principalmente mornas e coladeiras de Cabo Verde, *semba* angolano e *samba* brasileiro, e Mestre Capitão, percussionista angolano, acompanhado por um grupo de dança tradicional de Angola, composto por bailarinos que, tal como o Mestre, costumam integrar também o

Ballet Tradicional Kilandukilu¹⁶. Estas opções, tal como foi falado na reunião da organização, foram tomadas com o objetivo de ir ao encontro dos hábitos de escuta da maioria dos participantes, proporcionar momentos de diversão e levar as pessoas a dançar músicas conhecidas, recriando o ambiente sonoro de referência das festas angolanas onde elas costumavam ir. Porém, na reunião preliminar ao evento, foram expressas algumas perplexidades ligadas ao facto de que a atuação do batuque pudesse não favorecer a dança, pelo facto de ser um ritmo muito rápido e também por, nem sempre, pertencer ao horizonte sónico dos participantes, ainda que angolanos. Algumas reflexões a este propósito serão referidas em seguida. De toda a forma, desde essa reunião foi para mim bem claro que o aparato musical tinha a função de estimular a memória sensorial dos participantes e levá-los para uma dimensão temporal específica da própria vida, para a Angola pré-1975, recordada, representada e celebrada através dessas referências sonoras.

A atuação musical de Zézé Barbosa começou às 15h00 do dia 29 de Junho e acompanhou o evento, com alguns intervalos, até à noite, tendo o primeiro dia do convívio acabado por volta das 2h00 da manhã. A *performance* do músico cabo-verdiano recomeçou no dia seguinte por volta das 11h00 de manhã até às 13h00. O cantor e guitarrista cabo-verdiano Zézé Barbosa viveu durante muitos anos em Angola, até 1975, ano em que, por causa da época de violência e da guerra, a família decidiu sair do país. Chegou a Portugal por volta de 1980, onde começou a sua atividade de músico profissional, inicialmente com o conjunto Tulipa Negra, tendo depois participado em digressões com os Tubarões, Cesária Evora, Bana, Luís Morais, entre outros. Atualmente, Zézé Barbosa colabora como músico residente com a Associação Cabo-verdiana de Lisboa desde há trinta anos, e o seu repertório abrange principalmente *mornas*, *coladeiras*, *funaná*, *semba* e *samba*. Foi exatamente este o conjunto de sonoridades que acompanharam mais de um dia de convívio. Como referido pelo músico durante uma entrevista, tratou-se do primeiro convívio “Huambo100” em que ele participou, embora não seja alheio a este tipo de recorrências, tendo sido convidado noutros eventos do mesmo género. Apesar de o músico possuir um vasto repertório, afirmou não ter escolhido as músicas com antecedência, porque o repertório “sai no

¹⁶ O Ballet Tradicional Kilandukilu é um conjunto de música e dança tradicionais de Angola, fundado em Luanda em 1984. Desde o ano 1996, parte do grupo fica a residir em Portugal, desempenhando uma divulgação ativa do seu trabalho. Tendo Portugal como base, o grupo costuma atuar também noutros países europeus. O Ballet Tradicional Kilandukilu atualmente é constituído por três grupos baseados nas cidades de Luanda, Uíge (Angola) e na cidade de Lisboa (Portugal).

momento”, pois é uma escolha ligada também ao tipo de público, neste caso um público, na sua opinião, familiarizado com as sonoridades cabo-verdianas: “Em Angola, a música de Cabo Verde é forte. É muito ouvida lá em Angola e o povo de Angola conhece muito bem a música de Cabo Verde.”.

As *performances* de Zézé Barbosa ao longo das horas, iam buscar muito ao repertório referido, mas pude notar a presença de alguns *leitmotiven* que suscitavam o particular envolvimento dos presentes: os *sembas Mariquinha* e *Comeram a fruta*, sucessos do cantor angolano Bonga; os *funanás Tunuka* da autoria de Orlando Pantera e *Joãozinho Cabral*; *Nho Antone Escadeirado* no que diz respeito à *coladeira*; as mornas *'m Cria Ser Poeta* de Paulino Vieira, *Lua nha Testemunha* de Dani Silva e *Ondas sagradas do Tejo* de Francisco Xavier “B.Leza”. Zézé Barbosa atingiu também ao repertório do Duo Ouro Negro, forte referência musical por muitos ex-residentes de Angola, principalmente com a interpretação da composição *Moamba, Banana e Cola*. Por último não podia faltar a interpretação de *Muxima* canção tradicional angolana, popularizada pelo conjunto angolano Ngola Ritmos e sucessivamente pelo Duo Ouro Negro.



Figura 2. Atuação de Zézé Barbosa no convívio "Huambo100". Caldas da Rainha, 2013.

A atuação do músico cabo-verdiano acompanhou o convívio, no decorrer das

horas. Quando a música começou a encher a paisagem sonora da mata, os participantes foram-se aproximando ao palco e alguns deles, principalmente (no início pelo menos) as mulheres, começaram a mexer o corpo no compasso da música. Já naquela altura pude observar como esta fase do convívio representava umas das principais formas de “diversão”, de socialização, de entretenimento para os participantes. Notei como respondiam ao estímulo sonoro dançando durante algumas horas, sem parar. Alguns seguiam o ritmo musical livremente com o corpo, outros articulavam uma cadência de movimentos distintivos das danças africanas e, por último, havia quem ouvisse apenas a música partilhando as referências musicais.

A atuação do grupo angolano, liderado pelo músico Mestre Capitão, teve lugar no domingo à tarde. Os músicos e os bailarinos deram uma pequena amostra de músicas e danças tradicionais de Angola. O grupo era integrado por dois músicos e três bailarinos, duas mulheres e um homem. Os músicos tocaram instrumentos da família dos membranofones (djembé e conga) e aerofones, nomeadamente apitos. Ao contrário da atuação de Zézé Barbosa, pude notar como neste caso os participantes demoraram maior tempo a responder ao estímulo sonoro através da dança. Esta atitude orientou, de alguma forma, as escolhas e a conduta do conjunto, no sentido de tentar procurar um envolvimento mais ativo dos outros intervenientes que se limitavam a observar e a tirar fotografias. A este propósito registei um momento de relevante importância. O músico Mestre Capitão entoou o tema *Muxima*, bem conhecido dentro e fora dos confins angolanos e que, como afirma Marissa Moorman, pode ser considerado o hino da nação angolana:¹⁷

“Muxima summons pure nostalgia. Today, when a band plays this song the entire audience sings and sways along and if they do not all of the lyrics they at least know the refrain. [...] Countless versions of the song exist and, as Zé Maria of Ngola Ritmos noted, “it has already gone around the world” because it is the song that musicians traveling overseas and representing the Angolan nation cannot fail to include in their repertoire.” (Moorman 2008:121)

Em oposição ao referido pela autora, constatei como, neste caso, perante a execução de *Muxima*, a audiência não respondeu de forma muito participativa, apesar de

¹⁷ *Muxima* é uma canção popular angolana, que se tornou célebre através do arranjo e interpretação do grupo musical Ngola Ritmos, conjunto criado em 1947 e liderado por “Liceu” Carlos Aniceto Vieira Dias. *Muxima* é uma palavra em dialeto africano *kimbundu* que significa “coração”, mas este nome designa também uma cidade angolana onde existe um santuário católico meta de romarias, e que detinha fortes significados quer pelas pessoas associadas ao colonialismo, quer pelas populações indígenas (Moorman 2008:121-122).

a canção representar uma marca distintiva de “angolanidade” e supostamente despertar um sentimento de pertença nacional. Numa primeira instância, o líder do conjunto musical, Mestre Capitão, exortou os presentes a se envolverem mais, apostrofando: «*Muxima*, todos juntos *Muxima*, se faz favor!». Apesar de um maior número de pessoas ter então começado a cantar o refrão da canção, o músico resolveu interromper momentaneamente a sua atuação: «Vamos parar! Este *Muxima* está desorganizado, se faz favor, pára o som, pára o som! Se somos verdadeiramente angolanos, eh?! Vamos cantar um *Muxima*, sim? Recordando a nossa terra, pode ser? ... Um *Muxima* do fundo do coração, pode ser?». Lentamente, e após outras incitações, as pessoas começaram a aderir e a colaborar na execução do refrão da canção e, uma vez atingido o objetivo, Mestre Capitão agradeceu, recomeçando a entoar novamente *Muxima*. Para além deste episódio, os músicos e os bailarinos continuaram a procurar a intervenção mais ativa dos presentes, descendo inclusive do palco para atuar com uma maior proximidade deles e puxando-os para dançar. Durante uma entrevista informal com o grupo, uma das bailarinas manifestou alguma admiração pela atitude pouco participativa, e a conseguinte necessidade de animar e incentivar as pessoas a dançar.



Figura 3. Atuação do Mestre Capitão e do grupo angolano de dança tradicional. Caldas da Rainha, 2013

A atuação do grupo angolano comportou um envolvimento diferente dos participantes: por um lado, pelas próprias características da *performance* que, devido à presença de bailarinos, era vista – como me foi referido – mais como um “espetáculo”, chamando a atenção para a ação coreográfica no palco; por outro lado resultou evidente aos meus olhos uma menor familiaridade ou identificação dos participantes com este tipo de prática expressiva, em comparação com o repertório do músico cabo-verdiano Zézé Barbosa, que me pareceu andar mais ao encontro dos parâmetros sónicos dos participantes, confirmando as opiniões que tinha ouvido na reunião preliminar à organização do evento.

Os acontecimentos em torno da atuação de *Muxima* iluminam de repente um palco onde duas “angolanidades” se encontram e dialogam corporalmente e simbolicamente no ato da representação e da autorrepresentação. O que está em discussão é nomeadamente a ideia de angolanidade, de “verdadeira” angolanidade, como sugerem as palavras do Mestre Capitão. Pelo menos duas angolanidades são despertadas através da *performance* e, através do maior ou menor envolvimento na mesma, podem, por sua vez, serem expressadas, manifestadas e no fundo reivindicadas. Surgem então questões que remetem para a definição da identidade em termos étnicos, simbólicos e nacionais: quem pode ser considerado verdadeiro angolano? Quais e quantas são as angolanidades em confronto? E de que maneira podem ser legitimadas?

A música, como demonstram os intervenientes da festa, é uma das formas que nos pode ajudar na compreensão deste teatro identitário, visto que é usada para definir, legitimar – ou não – as diversas angolanidades. A partir da afirmação provocatória do músico, pode-se nitidamente perceber que existe uma ideia predefinida sobre quem possa ser reputado um verídico angolano. O reduzido envolvimento dos angolanos “brancos” na *performance*, torna-se ocasião para confirmar essa opinião e marcar uma fronteira; porém, ao mesmo tempo, a provocação contém um convite e uma oportunidade para poder partilhar referências do mesmo universo de proveniência. Quando o Mestre Capitão exorta os participantes a cantar *Muxima* para evocar, através do canto, “a nossa terra”, emite uma mensagem que visa ultrapassar as diferenças, pelo menos no meio performativo. Numa entrevista com o músico, ele afirmou não ter olhado, numa primeira instância, para os participantes como um grupo de naturais ou ex-residentes de Angola, mas enquanto público, público que ele quer fazer viajar. Contudo, a consciência de que este “público” representava um alvo bem definido,

estava sempre subjacente: «Queremos fazer as pessoas viajar, mas não necessariamente para o passado. Elas têm aquela imagem parada de Angola e nós queremos desafiar e mostrar que Angola já não é aquilo».

Acolhendo a sugestão de Eugénio Santana, podemos dizer que se trata de “identidades disputadas” (Santana 2011). No caso aqui em análise, é possível notar a presença de diferentes angolanidades em disputa que se erguem, se observam e dialogam nesse encontro ao som de *Muxima*. Por um lado os angolanos “brancos”, através da festa, procuram a afirmação e a legitimação da sua identidade angolana, por outro lado o músico, por intermédio da *performance*, marca uma distinção, distinção que em primeiro lugar reconhece e depois declara a partir da constatação que os participantes não se tornam executantes ativos na *performance*. A partir de um passado, comum a todos os atores da festa, em que a definição identitária tem representado, tanto de um lado como do outro, objeto de controvérsia, chega-se a um presente onde as identidades continuam a ser de qualquer forma alicerçadas, mas ao mesmo tempo construídas e moldadas, respondendo a uma exigência de autoafirmação.

3.2. “Os Inseparáveis da Huíla”

O convívio “Os inseparáveis da Huíla” costuma reunir todos os ex-residentes da Huíla, província de Angola com capital Lubango, cidade chamada Sá da Bandeira durante o período colonial, nome ainda hoje usado frequentemente pelos ex-residentes, para designar o convívio. O encontro teve lugar na Mata Rainha D. Leonor na cidade das Caldas da Rainha ao longo dos dias 13 e 14 de Julho de 2013. A organização do evento foi gerida pela Associação Recreativa e Cultural “Os Inseparáveis da Huíla”, associação que conta com cerca de setecentos associados que, através do pagamento de quotas anuais, permitem a continuidade dos encontros. As principais características do convívio não apresentaram diferenças com o convívio “Huambo100”: a organização do espaço, a distribuição das pessoas, as atividades dinamizadas, a presença de almoços e jantares e as suas ementas, mantiveram-se iguais.

Grande parte do encontro decorreu contando com o acompanhamento de um conjunto ao vivo, o Esteval Band, que costuma ser o mesmo todos os anos. O conjunto é liderado por João Pereira, nascido em Luanda e que, à semelhança da maioria dos outros participantes, chegou a Portugal em 1975. João Pereira é cantor, teclista e gerente do

Dancing Esteval Restaurante Bar em Almancil, local onde costuma atuar. O repertório de João Pereira compreende principalmente músicas africanas, tal como *semba*, *kizomba*, *mornas*, mas também *tango* argentino e *pimba* português. Os participantes envolviam-se na dança durante muito tempo, tal como no outro convívio, alternando momentos de diálogo e convivência.



Figura 4. Atuação de João Pereira, no convívio "Os Inseparáveis da Huíla". Caldas da Rainha, 2013.



Figura 5. Participantes no convívio "Os Inseparáveis da Huíla". Caldas da Rainha, 2013

Como me foi referido por vários participantes, o convívio representa para eles um momento de libertação, um espaço que torna possível a expressão plena da própria “angolanidade” e os momentos performativos são os que permitem maioritariamente esta identificação e afirmação identitária. Contudo, vários momentos do evento tornam possível este processo de autorreconhecimento ou identificação individual e coletivo. Um exemplo poderá ser dado através do relato de um almoço informal organizado no acampamento por dezenas de participantes, amigos de longa data, onde fui convidada com a finalidade de conversar com outros angolanos. Quando cheguei ao lugar deparei-me com duas grandes mesas separadas, uma só de homens e outra só de mulheres. Fui inicialmente apresentada ao grupo de homens que me convidaram a sentar e ofereceram-me variadas bebidas alcoólicas que não pude recusar, pois era um “ato de troca” para eu poder dialogar com eles: «Se não beber connosco, não falamos consigo!». A troca foi proveitosa, pois realmente pude aperceber-me, mais uma vez, de que aquele momento de partilha informal servia para os participantes reatuarem vivências e manter um elo com a própria identidade angolana.



*Figura 6 Almoço informal de alguns participantes no convívio "Os Inseparáveis da Huíla".
Caldas da Rainha, 2013*

Havia quem, recém-chegado de Angola, fornecesse informações aos outros sobre o estado do país ou notícias sobre amigos comuns, outros recordavam os anos passados no país africano, expressando sentimentos de “saudades”, e às vezes desconforto, em

relação ao decurso histórico, muitos partilhavam histórias de vida, inclusive os percursos políticos, como por exemplo o envolvimento nas lutas a favor da descolonização, com a intenção de sublinhar a própria proximidade ao povo angolano e, no fundo, a sua própria angolanidade. De facto, o motivo condutor dessas conversas/entrevistas, era a reivindicação da própria identidade angolana, bem firme na própria subjetividade, e celebrada coletivamente neste momento de diversão do convívio.

Se, por um lado, a afirmação da identidade angolana é um traço permanente nos vários aspetos do convívio, por outro lado, a “portugalidade” não fica atrás. A presença no convívio da música portuguesa, neste caso o género *pimba*, revela sonoramente a presença das duas identidades, a angolana e a portuguesa. Por intermédio da música e da dança os ex-residentes de Angola constroem e significam o espaço do evento e se reconhecem nele. A música e a dança, para além de “representar” a dualidade identitária, tornam-se contexto vivo, onde se realizam também uma construção e uma negociação entre identidades. A *performance* não constitui somente um meio que reflete algo referente à sociedade, mas é também um lugar simbólico onde novos significados podem ser gerados (Stokes 1994:4). Logo, a música, no quadro do convívio, assinala a presença de dois “polos” identitários, o europeu e o africano, mas serve também para legitimá-los – principalmente o segundo – ou para negociar confins étnicos. Através da música e da dança os intervenientes localizam-se em termos identitários, erigindo um espaço possível para a coexistência de etnicidades, que ultrapassam a subjetividade e são partilhadas dentro do grupo.

Esta dualidade poderá ser lida através das “lentes” teóricas de Stuart Hall que, no seu trabalho sobre as identidades pós-coloniais, frisa a não unitariedade das mesmas. Segundo Hall, existe uma fragmentação, uma multiplicidade que converge no sujeito pós-colonial, sendo que este se constrói através de diferentes práticas e discursos. Será também importante pensar que as identidades são edificadas dentro e não fora da “representação” (Hall 1996:4). Tendo em conta esta afirmação e assumindo que os participantes do convívio são sujeitos do universo colonial e por conseguinte pós-colonial, será possível observar a autorrepresentação e, ao mesmo tempo, a construção de tal multiplicidade identitária referida pelo teórico do pós-colonialismo. Para além das identidades, edifica-se também o processo de “identificação” que, sempre nas palavras de Stuart Hall, pode ser visto como algo em contínua evolução, numa aceção que,

extravassando o senso comum, ultrapassa a simples ideia de um reconhecimento fixo ou estático de origens, aspetos ou características compartilhadas entre pessoas que constituem um grupo, mas é algo «*always in process, lodged in contingency*» (Hall 1996:3-4). Aplicando esta interpretação, o convívio poderá ser considerado como uma dimensão onde as pessoas que possuem um historial comum se identificam, estando o processo de identificação em constante elaboração.

O encontro entre os ex-residentes angolanos torna-se uma estratégia para que passado e presente possam dialogar, permitindo a uma identidade pós colonial soltar-se num meio social participado, onde se compõe uma autorrepresentação, construída através das memórias e das vivências do passado, mas ressignificada no presente. Stuart Hall descreve bem o processo de produção de autorrepresentação da identidade pós colonial:

“Though they seem to invoke an origin in a historical past with which they continue to correspond, actually identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not 'who we are' or 'where we came from', so much what we might become, how we have represented and how that bears on how we might represent ourselves.” (Hall 1996:4)

Por um lado, poder-se-á notar facilmente como a procura do passado é o principal pilar do convívio, fundamentando assim aquelas perguntas com intenção afirmativa “*who we are*” e “*where we came from*” da citação acima mencionada, por outro lado, será possível reparar como, ao mesmo tempo, existe uma busca de representação do eu e do grupo no presente, transitando assim para a pergunta “*how we might represent ourselves*”. As possibilidades da autorrepresentação são exploradas por meio de uma “reencenação” do passado, numa busca sensorial, imaginativa e simbólica. No fundo, anualmente repropõe-se um “teatro da memória” ritual, que favorece e promove a sobrevivência e a preservação identitária.

4. “Valeu, valeu recordar!”: os convívios como teatros da memória

Andando pelos caminhos da mata Rainha D. Leonor, observava os vários ajuntamentos de pessoas, cuja principal interação consistia na criação de narrativas. O que se proporcionava ao meu olhar eram grupos de indivíduos que contavam e

recontavam experiências de um passado colonial, quase como se se tratasse de um “teatro da memória”¹⁸ onde cada personagem contribuía, através do relato das suas vivências, para a construção de uma peça representada, em que confluía um conjunto de “expressões das experiências” (Bruner e Turner 1986).

A memória autobiográfica fundia-se com a memória coletiva, produzida pelos múltiplos pontos de vista. Como afirma Maurice Halbwachs: «Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória colectiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que eu tenho com outros meios.» (1990:51). A junção de várias memórias individuais gera uma melhor descrição dos factos vividos numa mesma altura permitindo: «...reconstituir toda a sequência dos nossos actos e das nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que nos lembrássemos de tudo aquilo» (Halbwachs 1990:27).

É esta reconstrução que os grupos de africanos brancos parecem procurar nos convívios: uma partilha de memórias, numa temporalidade que, às vezes, parece suspensão, que possa trazer à luz fragmentos de um passado individual e diferentemente reproduzido para criar ou recriar representações coletivas que se revelam ser uma linha identitária. As afirmações de um dos organizadores e participantes confirmam o referido até agora. O papel dos encontros é:

“AP: Afetivo, emocional. Fundamentalmente acho que é um exercício de memória. É, e é uma memória emocional. Não é tanto uma memória da rigidez científica, é memória do sentir. Que é mais difícil desaparecer. Aquela que se memoriza por mecanização pode até desaparecer, as memórias emocionais, creio que são as mais persistentes. E, ao mesmo tempo, reativa e realimenta a própria memória.

Os italianos têm alguma coisa que corresponde ao nosso ‘saudade’?

GF: Não. Temos “nostalgia”...

AP. Saudade é mais do que nostalgia. [...] É também uma expectativa de reativação. A nostalgia não tem a reativação, fica-se pelo sentido. A saudade creio que engloba também ansiedade e expectativa de ‘ainda ser possível’... Sonhar que ainda é viável reativar um processo que está a ser lembrado, que está a ser vivido. Revivido. E de algum modo, ele recompõe-se, ele reconstrói-se nestes momentos. Ainda que seja imageticamente, digamos assim. Apenas numa imagem mental daqueles encontros, daqueles abraços, daquelas paródias, das alcunhas que se trocam... E isto tudo reconstrói no fundo uma vivência lá. Mais, com este ambiente: mata! Sabe que África era o que é: mata. Com este ambiente, mata, árvores, verde ... Tudo isto tem... Foi por acaso que, se calhar, se escolheu aquele espaço. Mas se tivesse havido a intenção... Era bem escolhido!

¹⁸ O termo encontra-se usado nos domínios da literatura, do teatro e da museologia.

[...] É um exercício de anacronismo, é. Um exercício mental de anacronismo. A pessoa desvia a sua mentalidade para o passado, sim. Ainda que fisicamente esteja a sentir um frio que não havia em África, porque aqui é uma zona mais fresca, há qualquer coisa... Por isso é que eu disse ‘imageticamente’, em termos de imagens a pessoa atira-se para lá... Eu creio que é pela emoção, pela emocionalidade, pelo encontro. Porque se eu lá for e não encontrar ninguém, eu não sinto nada disso. Eu falo para mim, obviamente. Mas creio que, seja um processo que se passa com os outros também”. (Amílcar Pereira)¹⁹

Como foi explicado no quadro teórico, com as sugestões de Paul Connerton, a procura do passado é feita também por meio de referências espaciais, que evocam memórias apelando a uma dupla pertença espacial. Por um lado a pertença geográfica, de um espaço que torna a ser pensado, repensado, talvez imaginado, que é o antigo espaço colonial e, por outro lado, o próprio espaço do convívio que se torna palco de uma cerimónia ritual e agente de novas memórias. A localização espacial, real ou imaginária, é então uma das estratégias que faz emergir lembranças.

A partir destas reflexões podemos então considerar o convívio como uma cerimónia comemorativa (Connerton 1989), embora se possa constatar que não exista uma referência explícita a um acontecimento específico do passado, no sentido que Connerton quis atribuir a estes tipos de rituais. Porém, o conceito de cerimónia comemorativa sugerido poderá ser igualmente empregue para o presente caso de estudo, dado que os convívios representam um passado comum que vem a ser ritualmente reencenado, neste caso as festas ou os hábitos de vida na Angola pré-independência. Será importante acrescentar também que, apesar de não haver um evento explícito ou pessoa comemorados pelos ex-residentes africanos, há sem dúvida um evento implícito que, embora não seja motivo de celebração, constitui a razão da existência das festas na cidade das Caldas da Rainha: a migração forçada da descolonização de 1975, marca temporal, que se torna motivo recorrente nas conversas dos participantes.

Ainda de acordo com as sugestões de Paul Connerton, poder-se-á observar que a reencenação que se aparenta nos convívios é performativa, e seja apresentada através de uma memória incorporada, que poderá ser principalmente reconhecida na dança. «Valeu, valeu recordar!» foi a frase exclamada, com emoção e divertimento, por uma mulher participante no convívio “Huambo100”, após um ativo e longo envolvimento na dança. Esta frase sublinha exatamente como a dança representa para os participantes

¹⁹ Entrevista realizada a 28 de Julho de 2012, nas Caldas da Rainha.

uma das principais formas para figurar e interpretar o passado, sendo para todos os efeitos uma memória incorporada e performada no ambiente da festa.

Os encontros para além de facultarem uma ocasião para consolidar a memória coletiva, configuram-se como uma incessante experiência sensorial. Existem solicitações sensoriais que evocam lembranças e constroem o momento presente; a comida – a tradicional *muamba* de galinha – a dança e a música que:

“É quase o elemento unificador, catalisador e até espoletador das emoções que, no fundo, fazem estes encontros terem alguma valência, algum valor, algum interesse. É a própria música que cria ali uma ambiência, um ambiente que ajuda no fundo... Aliás, para muitas pessoas é a dança, a música, aquele momento que ...” (Amílcar Pereira)²⁰

Querendo acolher as propostas teóricas de Paul Stoller, antropólogo que tem alertado para a importância dos sentidos no trabalho etnográfico, será possível ler a cerimónia comemorativa como um evento construído através da sensorialidade. A interpretação do ritual de posse *Hauka*, referida no quadro teórico, e visto como uma arena sensorial, poderá ser adaptada ao momento de dança observado na festa “Huambo100” de 2013, mais concretamente relativamente à presença do grupo angolano de música e dança. Quero contudo limitar as seguintes considerações apenas ao contexto observado, não excluindo que seria importante averiguar a exatidão destas reflexões em outros contextos similares.

A partir do momento em que o conjunto angolano desceu do palco e atuou no meio dos participantes, com o objetivo de criar um maior envolvimento, pude observar, apenas em alguns casos, mudanças no comportamento corporal, principalmente masculino. Notei como se alteraram as atitudes e as posturas corporais, tornando-se mais desinibidas, no que diz respeito principalmente ao relacionamento entre alguns homens e as mulheres brancas ou negras. Por um lado pensei que as atuações de música e dança, pelas suas próprias características, incentivassem essa libertação corporal; por outro lado era como se uma das peças que compunham o teatro da memória dos convívios viesse a ser representada. Uma dimensão passada tornou-se vivida pelo efeito de estímulos sensoriais: o estímulo auditivo dado pela música e o visual, dado pelos movimentos corporais dos bailarinos. Notei uma certa autolegitimação na forma de

²⁰ Entrevista realizada a 28 de Julho de 2012, em Caldas da Rainha.

aproximação às bailarinas negras que não notei, ou notei menos, com outras mulheres. Uma relação corporal existente no passado colonial veio a ser fisicamente representada. A *performance* transmitiu memórias culturais e corporais e levou os participantes a manifestarem fisicamente uma dinâmica relacional que, provavelmente, pertence ao passado. Como escreve Susan Reed, a dança no contexto colonial

“was also a site of desire, and colonial accounts record that male colonists were often captivated by ‘native dancers’ sometimes even joining them in dances. Thus, in many colonial arenas, dance tended to generate multiple and contradictory policies and attitudes.” (Reed 1998:506)

Trata-se de memórias incorporadas e repropostas através do corpo, dos gestos e das posturas que constituem a dança, do movimento corporal no seu todo, e incentivadas também pela dimensão sonora. A relação entre corpo, movimento e cultura revela-se na *performance*, espaço onde a identidade, a etnicidade, o gênero e o poder são negociados.

“We can analyze how social identities are codified in performance styles and how the use of the body in dance is related to, duplicates, contests, amplifies, or exceeds norms of non-dance bodily expressions within specific historical contexts. [...] Movements serves as marker for the production of gender, racial, ethnic, class, and national identities.” (Desmond 1993-94:34,36)

Poder-se-á então pensar na *performance* como uma arena onde diferentes memórias e poderes entram em contato entre eles, são disputados e representados, assegurando porém uma ressignificação no presente, dado que já não subsiste o cenário de referência. O uso das memórias no presente performado é efetuado de formas diferentes, muitas vezes, devido a fatores geracionais, como veremos no próximo capítulo dedicado ao percurso de um DJ e músico, originário da cidade do Huambo, que busca no passado para reconstruir o presente nas suas experiências performativas.

Capítulo IV – “Ser africano é procurar o espaço, o céu”: a batida angolana numa garagem de Lisboa²¹

BILHETE DE IDENTIDADE

Você é branco ou mulato?
Você é que vai decidir. Olha bem para mim então.
É mulato, né?
Não dona. Eu sou Angolano.
(É dreda ser angolano, 2007)²²

Pedro Coquenão é locutor e realizador de programas radiofónicos, DJ, fundador do coletivo Fazuma e assina o seu trabalho atual como Batida, propostas sonoras e performativas que viram a luz em Portugal, mas cujas raízes estão assentes num passado africano e cuja aspiração é a busca e a construção de uma Angola contemporânea.

Contactei Pedro Coquenão para pedir a sua disponibilidade em colaborar para esta investigação, e tendo ele demonstrado grande abertura para conversar comigo, encontrei-o na sua garagem, localizada no Parque de Estacionamento do Altinho, na freguesia de Belém. O Parque situa-se perto de estreitas ruas de casas populares, num fascinante contraste arquitetónico, e da esplanada do parque vê-se uma ampla porção de céu e a Ponte 25 de Abril. A garagem de Pedro Coquenão é uma das várias das quais o complexo de estacionamento consta; não foi difícil identificar o local, já que se ouvia música proveniente do interior da garagem. Pedro Coquenão estava a ouvir algumas canções de José Afonso, pois a editora Orfeu, empenhada a reeditar a obra do músico português, tinha-lhe pedido para escrever um texto para o álbum *Fura Fura*. Disse-me logo que a mãe costumava ouvir e cantar “o Zeca”, e foi assim que começamos de imediato uma conversa sobre Angola, sobre a sua história de vida e os seus trabalhos. À esta primeira entrevista seguiram-se outras, densas, intensas, ricas de conteúdo.

Na garagem estava visível parte do material utilizado nas suas *performances* e alguns instrumentos musicais, tal como marimbas e dikanzas. Retalhos de panos

²¹ Todos os trechos de entrevistas transcritos neste capítulo são retirados de conversas pessoais realizadas com Pedro Coquenão e referenciadas nos anexos desta dissertação. Citações retiradas de outras entrevistas estão devidamente indicadas e referenciadas.

²² Trecho de entrevista realizada por Luaty Beirão com uma mulher angolana, referindo-se a ele mesmo, no documentário *É dreda ser Angolano, Mambo Tipo Documentário inspirado no disco “Ngongnuehação” do Conjunto Ngonguenha*, (DVD), 2007, Rádio Fazuma e Gumalaka, Lisboa.

africanos adornavam o teto e fotografias de vários músicos com quem colaborou, e colabora, estavam afixadas nas paredes. É nesse pequeno laboratório criativo que são levadas a cabo todas as produções de Pedro Coquenão.

1. Memória de Angola não é saudade do passado: abordagem dinâmica da segunda geração à questão identitária

“I am a son of the dialogue that took place when Portuguese started traveling between Asia, Africa and South America, mostly Brazil, centuries ago, having Lisbon as the main port. My story is not so different from that of countless people who live in the Portuguese capital. I was born in Angola but like many families that came to Lisbon running from both independence and civil wars in former colonies, I grew up in the city’s suburbs, hearing about our former country everyday.”²³

Descendente de uma família luso-angolana, Pedro Coquenão nasceu em 1974 na cidade do Huambo em Angola. Alguns dos seus familiares, quer da linhagem paterna quer da materna, deslocaram-se e estabeleceram-se no continente africano durante o período colonial, e ambos os pais nasceram em Angola. A família paterna tem também raízes no país africano; a migração do ramo materno foi mais recente, pois foi o avô que emigrou de Portugal. Com o irromper da guerra pela independência primeiro, e com a guerra civil depois, os pais resolveram sair de Angola e vir para Portugal, naquele processo de migração forçada de massa, cujas causas e consequências foram referidas nos capítulos anteriores. A migração da família ocorreu entre 1975 e 1977 e, para além dos pais, outros familiares emigraram para o país europeu, assim como para África do Sul ou para o Brasil, em alguns casos com a intenção de regressar para Angola, propósito que nem sempre foi conseguido. Por fim, houve também quem ficasse na recém-nascida nação angolana. O processo migratório decorreu à semelhança do que ocorreu no caso de outros refugiados portugueses, angolanos ou com dupla nacionalidade que, aproveitando a passagem da ponte aérea instituída em 1975, conseguiram chegar à cidade de Lisboa, para depois serem instalados em hotéis ou outros locais acomodados, de acordo com as estratégias encontradas pelo Estado, para fazer frente, numa primeira instância, ao êxodo em massa pós independência.

²³ Pedro Coquenão em <http://blog.goethe.de/ten-cities/archives/40-Lisbon-Melancholia-and-Kuduro-by-Pedro-Coqueno.html#extended>. Consultado no dia 09-07-2014.

Pedro Coquenão chegou com um ano de idade a Portugal. A família foi inicialmente alojada num hotel no Monte Estoril, tendo sido posteriormente encaminhada para uma estalagem, e o último asilo foi um quarto compartilhado em Carcavelos. Nesses espaços ele viveu imerso numa realidade multicultural, tal como acontecia em Angola, segundo as memórias que lhe foram transmitidas pelos familiares. O dia-a-dia era a convivência com pessoas provenientes de várias partes de África ou come ele refere:

“Havia pessoas pretas, brancas, mulatas, velhas, novas, umas mais portuguesas, outras não eram portuguesas de todo. Porque houve pessoas que não tinham ninguém cá, que não tinham ligações, não tinham propriamente uma família nuclear aqui, então chegavam aqui e estavam... A língua era a mesma... Teoricamente havia um apoio qualquer para ajudar as pessoas, mas estavas entregue a ti mesmo, e foi essa a condição em que cresci como criança.”

O músico percorre na conversa alguns momentos da sua infância: as brincadeiras nos corredores e nas escadas dos albergues em que vivia, com crianças de diferentes culturas e de diferentes idades e episódios de integração no ambiente escolar, onde ele, tal como outras crianças, por usarem, por exemplo, um vocabulário diferente, eram, por vezes, apelidados de “retornados” ou “selvagens”, sem, contudo, perceber bem o significado e o propósito destas palavras, mas interiorizando uma certa sensação de ser diferente do resto do contexto. A adaptação da família em Portugal foi bem-sucedida, apesar de algo atribulado numa fase inicial, devido às condições socioculturais da altura, muito diferentes das do contexto angolano, e pela reação pontualmente hostil da população portuguesa para com os migrantes das ex-colónias. Muitos dos familiares nunca regressaram a Angola até a data atual, embora tenham conservado um laço muito forte com o país. Ao longo dos primeiros anos de restabelecimento no novo país, participaram em alguns encontros de ex-residentes de Angola que constituíam uma possibilidade de entreaajuda, uma ocasião para reencontrar pessoas, entrelaçar conexões ou para trocar informações. Porém, passado algum tempo, a família deixou de tomar parte dos convívios, uma vez que, na opinião do músico, não se identificava com a forma como Angola vinha a ser coletivamente representada, pelo facto de ancorar o país num passado estático e imóvel. Assim o músico comenta:

“Acho que para a minha mãe e para os meus avós deixou de fazer tanto sentido, pelo menos a minha mãe, não a vejo muito a ser uma pessoa presa a esta ideia de

uma coisa que depois já não vai voltar a ser. Nem eu gosto desta ideia, da saudade. A palavra “saudade” aplicada a Angola é um bocado... Eu não gosto disso porque Angola não morreu pra mim. Tá aí, ainda tá por descobrir, ainda há coisas que eu vou descobrir. A própria Angola tá-se a descobrir ela própria. Então, não tá nada morto, antes pelo contrário E eu quero evoluir as minhas memórias de Angola... Acho que tenho esta possibilidade. Para a minha mãe se calhar pode ser mais difícil.”

Se por um lado a família se afasta de uma ideia de Angola revivificada apenas por meio de lembranças e convívios, Pedro Coquenão, ao longo da entrevista, refere como durante a sua vida foi rodeado de conversas, imagens e recordações de Angola, que acabaram por moldar o seu imaginário do país e, quase inevitavelmente, por despertar e motivar a sua necessidade de (re)descobrir o sítio onde nasceu. Essa necessidade, como é salientado na citação acima mencionada, passa por uma ressignificação da relação com o seu passado africano, especificamente com a realidade angolana, demonstrando também como a distância geracional possa permitir mais facilmente a elaboração de novas vivências, a atribuição de sentidos inéditos e a busca de uma realidade renovada e distante da alienação no passado. Como veremos, a forma que ele encontrará para alcançar esse objetivo será através da música e da conceção das suas *performances*.

O músico, que ainda bebé abandonou a terra do “*semba*”, regressou só com o acabar da guerra em 2002, em plena época do “*kuduro*”. Até essa altura o seu legado com o continente africano foi uma experiência construída por meio de memórias que lhe foram transmitidas pelos familiares e através de viagens frequentes à África do Sul, onde ia passar as férias e visitar parte da família lá residente. Como ele afirma foi na África do Sul que começou a interiorizar e a sentir o que significa ser africano:

“PQ: Falava-se muito de África, África, África e eu acabei... Pronto, a minha aprendizagem do que é que era ser um bocado africano foi feita através dessa minha família que estava em África do Sul.

GF: E o que é que era ser africano?

PQ: Era, assim, primeira coisa logo, era, era... Era... São várias coisas, mas era ter mais espaço... Pra começar, não fiquei muito satisfeito por ter aquela parede²⁴ lá a minha frente, mas por precisar de um sítio onde haja muito céu, e sempre que quero falar mais tempo vou ali pra um muro e fico ali a olhar pra ponte e pra o céu. Isto pra mim é ser um bocadinho africano, procurar o céu. É chegar ao Alentejo e ter uma sensação de bem-estar que não tens noutros sítios do país. [...] Uso o Alentejo pra matar saudades e chego lá e vejo assim uma planície, e vejo uma

²⁴ O músico refere-se à parede da sua garagem.

avestruz... E arranjo um enquadramento onde esteja uma avestruz, uma palmeira ao fundo e, assim, uma terra e com um dia quente, e pronto consegui estar em África por pouco dinheiro (riso)! [...] A sensação de ser africano tem a ver pra já, parece-me com uma troca de emoções mais bem conseguida, as pessoas trocam mais facilmente as emoções. [...]

África do Sul não é igual a Angola, de todo, mas tem muitos pontos em comum. Há coisas que são em comum, que têm a ver com África negra se calhar, há coisas semelhantes, o espaço, a noção de espaço, o tempo, o calor da terra, o olhar das pessoas tem a ver com isso. Há mais espaço e as pessoas têm um olhar mais aberto, não estão tão fechadas nelas próprias. Mesmo coisas tão simples quanto o toque, as pessoas tocarem-se e serem mais afetuosas, pelo menos mais do que aqui... E fez-me sentir um bocado... Ok, era disso que essa malta falava. [...] Olha, em África do Sul aprendi também essa ligação indissociável entre a dança e a música em que a música é muito melhor se for para dançar.”

A relação com África do Sul será assim um dos marcadores fundamentais da sua experiência pessoal e da sua prática performativa.

2. Exórdio como DJ e a busca da “mestiçagem sonora”

Pedro Coquenão começa a ter contacto com o universo musical quando é ainda uma criança, já que cresceu num ambiente familiar repleto de estímulos sonoros. A avó materna tinha ligações com Raul Indipwo do Duo Ouro Negro (a avó referia-se a Raul como afilhado), a mãe cantava as canções do Zeca Afonso, e a descrição que ele faz da tia é a seguinte: «Tenho uma tia que para mim basicamente é uma pessoa a dançar o tempo inteiro. Eu não sei o que ela fazia, eu nunca percebi, mas a vida dela, na altura, parece-me que era dançar. A vida dela e dos amigos dela. Sair à noite e dançar. O momento alto da vida deles era sair à noite e dançar e haver alguém a tocar». Em casa, Pedro tinha alguns instrumentos de percussão que costumava tocar e organizava e liderava coreografias e pequenas *performances* com amigos:

“Eu como criança normalmente organizava espetáculos em casa. Em que quando havia muitos miúdos, dizíamos: «Olha vamos dançar!» e combinava coreografias. E quando as pessoas me perguntam porque é que eu faço o que faço, a resposta é mesmo: «Não sei», mas não me interessa muito pensar sobre isso. Posso arranjar muitas razões, não é muito difícil. Mas, mas...há várias razões. Mas a principal delas é que desde que eu me lembro que faço isso assim.”

Será na África do Sul, na fase da adolescência, que Pedro Coquenão começará a dar voz à necessidade de exploração do panorama musical africano, investindo o seu

dinheiro na compra de discos que não circulavam no mercado discográfico português. Os seus conhecimentos e o seu interesse pela música, e em particular pelas músicas africanas, confluem na atividade de DJ que abraça a partir dos dezasseis, dezassete anos. Inicialmente focado na música *rock*, passa rapidamente a sondar a possibilidade de misturar estilos diferentes de *dance music*, prática essa ainda pouco frequente nos clubes e nas discotecas portuguesas daquela altura e na qual ele também se identificava. O primeiro local onde trabalhou pela primeira vez na qualidade de DJ é uma pequena discoteca situada na Ericeira; desde os dezoito aos vinte e um anos, colabora sucessivamente com a Rádio Marginal como locutor e depois como diretor de programas. Durante esse período, entre os programas por ele concebidos, destaca-se *Planeta Rock*. Na rádio ele chega a ter um papel editorial, mudando o seu formato, inicialmente centrado prevalentemente no género *rock*, para um formato mais abrangente, englobando estilos naquela altura considerados mais “alternativos”, isto é, a apontar mais para as expressões sonoras ligadas às culturas “marginais”: *punk*, *indie*, electrónica, *drum&bass*, *house*, *hip-hop*, *heavy metal*, *reggae*, entre outras. Após essa fase integra a equipa da Rádio Voxx, conhecido naquela altura como Pedro Costa, e onde desempenha o papel de coordenador, ajudando a criar a estrutura da rádio. De sua autoria é o programa *Preferia estar na cama*, um programa matinal considerado a antítese ou a desconstrução dos outros programas da manhã em voga na altura. A colaboração com a Rádio Voxx dura até os seus vinte e quatro anos de idade, quando resolve voltar para a Rádio Marginal que se encontra nessa altura numa fase de impasse por ter de ser vendida em pouco tempo. Ao longo dessa segunda experiência na Rádio Marginal o então Pedro Costa matura novas exigências expressivas e profissionais, advertindo a urgência de dar maior destaque, no seu trabalho, às músicas africanas e às misturas sonoras. Tirando proveito da liberdade editorial que lhe é dada, e da fase de estagnação da rádio, consegue alcançar um dos seus objetivos:

“Comecei a passar menos *rock* e menos música que começa e acaba e a fazer mais ambiente e a passar mais música percussiva. Comecei a ter menos pessoas a dançar e o meu cachê diminuiu dez vezes, mas não consegui evitar isso, comecei a afastar-me daquilo que era teoricamente o que as pessoas estavam a fazer e comecei a seguir uma linha que era a única que eu conseguia, e a sentir que era um bocadinho mais misturada, mais mestiçada...”

Há uma primeira viragem. A tentativa de amalgamar universos musicais distantes, a estética da “fusão”, a busca da “mestiçagem”. Como Pedro Coquenão refere,

essas primeiras experiências não tiveram reações entusiásticas por parte do público, ainda pouco acostumado às misturas sonoras e, no geral, às práticas expressivas africanas. Estamos no final da década de 1990 e é ao longo desse decénio que as sonoridades africanas vão ganhando mais espaço e maior atenção na área metropolitana de Lisboa. Até então constituíam alvo de ambientes restritos, confinados, segundo as suas vertentes, nos diferentes espaços de construção e fruição musical, quer nas realidades dos bairros sociais ou em sítios de residência de comunidades africanas, quer ainda em algumas discotecas especializadas em música africana. Coquenão refere como, nos anos noventa, era raro ouvir expressões de música africana em locais que não fossem especializados nisso. Os chamados clubes ou locais “alternativos”, ou as próprias rádios, mais ligadas, por exemplo, aos horizontes do *rock* ou do *indie*, onde ele maturou a sua experiência profissional, abarcavam timidamente repertórios provenientes das músicas africanas, tendo em conta que os seus públicos não estavam ainda recetivos para isso.

A situação mudou ao longo dos anos, já que as práticas expressivas africanas saíram dos antigos lugares de fruição restringida. Essa mudança foi possível porque as músicas africanas foram ganhando maior consideração, propulsão por um lado pelo sucesso internacional de alguns dos seus principais representantes e, por consequência, pelo impulso dado pelo mercado discográfico – em particular pelas editoras da *world music* – chegando assim a abranger um público sempre maior e diferenciado. Ao mesmo tempo houve uma identificação com os circuitos mais “alternativos”. Esse processo começou mesmo nos anos noventa, quando uma geração de músicos, DJs e produtores musicais, geração e grupo específico aos quais Pedro Coquenão pertence, maturou a necessidade de quebrar rótulos e rotinas para deixar mais espaço a novas manifestações sonoras no alvo desses circuitos alternativos. Nesse contexto, em 2001, na Rádio Marginal, a Rádio Fazuma encontra as suas origens.

A Rádio Fazuma nasce então como programa radiofónico apresentado por António Fazuma, uma personagem fictícia, heterónimo de Pedro Coquenão, que comunicava através de uma língua que:

“Não era portuguesa, era a tal lusofonia, mas não centrada aqui. Era feita com um sotaque que não era nem angolano, nem português. Era uma mistura de palavras de português daqui, como de Cabo Verde, com angolano, com uma série de coisas e a base era jamaicana. Aquilo era um cruzamento entre a estética afro-lusitana e a cena jamaicana

[...]. Muita gente não percebia que sotaque é que era aquele, não percebiam se era africano, se era português, se era brasileiro e não percebiam porque é que alguém com sotaque tinha que falar na rádio e, se calhar, só por causa disso já foi bom ter feito, porque aquilo quebrou ali algumas barreiras, inclusive, o *reggae* nesse ano, foi 2001, acabou por, passado um ano, é que o *reggae* rebentou. Esse programa teve um sucesso enorme [...] e com esse programa surgiram uma série de coisas, surgiu a primeira promotora de *reggae* em Portugal, surgiram muitas banquinhas pequeninas de *reggae*, criou-se um fenómeno... Só que o programa não era bem o *reggae* como ele tá agora, era um *reggae* mais de origem PALOP, ou seja um *reggae* mais mestiço entre África, Brasil e Portugal e não tanto Jamaica, América, Inglaterra.”

O programa Fazuma enquadra-se na tentativa de promover e divulgar a cultura musical africana através do *reggae*, um *reggae* PALOP como Coquenão refere, que representava a «forma mais fácil de juntar pessoas». O programa tem inicialmente a duração de seis horas, mas rapidamente chega a abranger as vinte e quatro horas do dia, ocupando a programação inteira da rádio, até a mesma ser vendida. Concluída a experiência na Rádio Marginal, o programa tem continuidade na Rádio Radar e, depois, na Rádio Antena 3, onde o nome mudou, chamando-se então “Música Enrolada”, apresentado pela Rádio Fazuma. Contemporaneamente, o locutor colabora também com a MTV, onde tenta tornar a programação musical mais aberta, sensibilizando a audiência para outras realidades sonoras tal como a música dita alternativa e eletrónica, mas também a de “influência africana”. No entanto, o sucesso da Rádio Fazuma na Antena 3 favorece as circunstâncias propícias para a criação de um segundo programa: “Batida”. Tal como o programa “Música Enrolada”, Batida era apresentado pela Rádio Fazuma. Ambos os programas, transmitidos pela Antena 3, tinham um foco nas músicas africanas, contudo pressupunham algumas diferenças.

“As diferenças eram que o “Música Enrolada” era de raiz, era música mais de raiz, bandas a tocar, batuques a tocar... As letras, as mensagens... Basicamente era isso, *reggae*, *afrobeat* etc. e “Batida” também poderia ser *afrobeat*, mas era mais eletrónico, tinha mais a ver com uma cultura de colunas, de “sub grave”. Imagina, se Música Enrolada era *reggae*, Batida era *Dance Hall*, se “Música Enrolada” era música tribal, Batida era *kuduro*, era um bocado por aí. Se a Música Enrolada era afro-beat do antigo, Batida tentava passar bandas novas que misturam *afrobeat* ou mesmo *afrohouse*, por exemplo. [...]. Era a mesma posição de margem, de subúrbio, do hemisfério sul, de calor, de Portugal também...”

Como veremos, quer o projeto Fazuma, quer o projeto Batida iniciados como programas radiofónicos transformaram-se em realidades mais abrangentes para chegar, especialmente Batida, aos palcos nacionais e internacionais.

3. A Família Fazuma e a criação de um mercado para as músicas africanas em Portugal

É preciso recuar no tempo para entender os caminhos que a Rádio Fazuma começa a explorar. Rádio Fazuma, como acima explicado, nasce em 2001 como programa radiofónico na Rádio Marginal, passando sucessivamente pelas rádios Radar, Antena 3 e RDP África. O programa configura-se como resposta à urgência da busca de “africanidade” e de mestiçagem sonora. Logo, as emissões concebidas por Pedro Coquenão reúnem diferentes propostas musicais que contemplam principalmente a música “negra” ou de “fusão”, ou outras sonoridades que, de uma forma ou outra, remetem sempre para as culturas africanas. Rapidamente a Rádio Fazuma começa a expandir os seus confins e torna-se também num Coletivo: nasce a Família Fazuma, cujo objetivo é promover o trabalho de vários intervenientes, através do apoio à edição e ao lançamento de discos e concertos, videocliques e documentários. O principal agente do coletivo será Pedro Coquenão (que utilizará vários “heterónimos” conforme o projeto a ser desenvolvido), já que, apesar de o grupo existir graças à cooperação dos vários participantes, estes limitam-se muitas vezes a colaborações pontuais, principalmente no que diz respeito à produção ou promoção dos seus próprios trabalhos.

“Sempre projetei a ideia de coletivo porque é uma ideia mais bonita. [...] Gravava, criava as personagens e depois quem passava no estúdio, era convidado a entrar e gravar vozes também. Foi exatamente isto, não foi mais do que isto. Então, as pessoas andavam a volta no estúdio, muitas delas abraçaram-se àquilo e gostaram de aquilo, porque aquilo tinha uma energia que realmente toda a gente procurava. Eu próprio, a ideia não é minha, eu limitei-me a sentir uma coisa que eu acho que é no fundo o papel dos artistas e das pessoas, de todos nós, se quisermos ser artistas e não é só isso... Tás atento, sensível e de repente tás a ser canal de uma serie de coisas que, se calhar, para ti são óbvias, para outras pessoas [...]. Fazuma agora, depois de ver aquilo que aconteceu, foi isso: a tentativa de fazer uma coisa africana da maneira mais fácil. E isso foi através do *reggae*. [...] Eu agarrei no *reggae* porque me parecia claramente ser a forma de música africana mais fácil de juntar as pessoas e ainda acho que é. Aquilo tinha qualquer coisa de muito africano, porque tinha - e tinha- qualquer coisa de novo, de jovem e de ser alternativo, na medida em que não havia muita gente cá a ouvir *reggae* e, ao mesmo tempo, parecia-me urgente, na medida em que me parecia que toda a gente queria ouvir aquilo. Ou seja parecia-me que a cidade, particularmente a cidade de Lisboa, precisava de se rever daquela maneira. Nós precisávamos de ouvir qualquer coisa daquele estilo.”

A criação da Família Fazuma representa mais um passo dado para ir ao encontro

da busca, da redescoberta e da promoção da africanidade, quer individualmente, quer coletivamente, como resposta à instância de construir algo de novo, no panorama musical português, que alude e se refere à África. O projeto Fazuma desenvolve-se portanto seguindo duas vertentes: o caminho radiofónico e a criação do Coletivo. Em ambos os casos, o motor dessa conflagração sonora foi o *reggae*. Focadas no *reggae* estão algumas das principais produções do Coletivo. Em 2006 é editada a compilação *Copa Reggae* que junta vinte temas de músicos de Angola, Brasil e Portugal: «Quisemos partilhar estes ritmos que nos inspiram e também celebrar o facto de, pela primeira vez, Angola, Brasil e Portugal estarem juntos na copa do mundo. Países irmãos, juntos nesse disco por um amor: a música... enrolada».²⁵ São estas as palavras impressas na capa do disco que salientam mais uma vez a intenção de abrir o espaço da “lusofonia”. De facto para além da promoção de alguns projetos ligados ao âmbito do *reggae*, o coletivo dedica-se à impulsionar e a divulgar variadas propostas de músicos ou bandas que se movimentam no espaço lusófono. Certamente a colaboração com Luaty Beirão, *rapper* angolano conhecido como Ikonoklasta, será uma das mais importantes e das mais prolongadas, até o dia de hoje. Assim como o lançamento do disco *Proibido ouvir isto*, de outro *rapper* angolano, MCK, cujo trabalho ficou a ser conhecido em Angola e em Portugal e destinado a afirmar-se pelo seu carácter interventivo e de contestação dos aspetos de corrupção da sociedade angolana. Entre outros projetos levados a cabo contam-se a promoção de bandas como o Conjunto Ngonguenha, Freddy Locks, trabalhos com os Nigga Poison, e a realização de um documentário e de um videoclipe para o grupo Terrakota durante uma viagem da banda à Índia, à qual Pedro Coquenão se juntou. Após experiências diversificadas no lançamento e na divulgação de projetos nos quais o Coletivo se identifica, a certa altura, esse trabalho de promoção deixa de ser viável devido ao facto de não haver um número de pessoas que se envolva o suficiente para desempenhar todas as tarefas existentes, nem uma base financeira que permita o sustento das atividades. Atualmente, o Coletivo Fazuma encontra-se numa fase de suspensão e o único projeto em ativo é o programa “Música Quebrada”, transmitido semanalmente na Rádio Antena 3 Dance, elaborado pelo DJ Xoices. Uma das produções mais significativas da Família Fazuma é o documentário *É dreda ser angolano*, que assinala a passagem às fases seguintes da atividade artística de Pedro Coquenão.

²⁵ *Copa Reggae*, Vários Autores, 2006, Rádio Fazuma e Different World, Lisboa, CD.

4. “É dreda ser angolano”: uma digressão pelas ruas de Luanda através de aforismos visuais e sonoros

“Está sintonizado na Rádio Dreda, a rádio mais recente aqui em Luanda. Kandongueiro, é verdade, lugar de muitos encontros e descobertas, não só através do CD pirata mais recente, mas também através da sua Rádio Dreda! A emissão de hoje tem muita música moderna que você só escuta aqui nessa sintonia. Vamos ter convidados: Shunnoz, Fridolim, Sebém, anónimos como você que tem lugar aqui na Rádio Dreda: a rádio feita por gente, com gente, para toda a gente.”²⁶

Este é o incipit de *É dreda ser angolano. Mambo tipo documentário inspirado no disco “Ngonguenhação”* do Conjunto Ngonguenha, editado pela Rádio Fazuma em 2007. Trata-se de um documentário que, como refere o próprio título, encontra a sua génese na música do primeiro álbum do Conjunto Ngonguenha, lançado em 2004 pela editora Matarroa. O Conjunto Ngonguenha é um grupo formado por quatro músicos angolanos: Ikonoklasta, Conductor, Keita Mayanda e Grande L, cujo trabalho é focado no *rap*, um *rap* que procura o encontro com as músicas angolanas dos anos sessenta, setenta e oitenta. As letras são satíricas, provocatórias, de cariz político e social. *É dreda ser angolano* é também um dos temas do primeiro álbum do conjunto, que dá o nome ao documentário. A colaboração entre o Coletivo Fazuma e o Conjunto Ngonguenha tem a sua explicação no encontro entre Pedro Coquenão e Luaty Beirão (conhecido também como Ikonoklasta), na recíproca estima existente e na admiração mútua pelo trabalho de um e outro:

“Tudo começou com o disco *Ngonguenhação* do Conjunto Ngonguenha. Chegou a Fazuma um cd vindo da Matarroa. Escutámos ele e começámos a ver Luanda, a abanar as ancas com os bitis, a mandar gargalhada com as historinhas e, de vez em quando, levando aquele murro no estômago. Logo no momento sentimos que era dos melhores discos que já tínhamos ouvido e que, mais do que boa música, era um documento que retratava Angola. E Angola precisa de ser retratada e mostrada ao mundo. Toda a malta a quem mostrámos o disco gostou muito, mas todos diziam não perceber tudo o que era retratado. Novo desafio: “Vamos ilustrá-lo com um vídeo...” Pedimos uma câmara emprestada e filmámos tudo o que coubesse em 12 cassetes que comprámos em promoção. Filma aqui, filma ali. De repente tínhamos tanto material que pensámos em arriscar um mambo tipo documentário. Editámos tudinho num portátil que queimou no final, escrevemos essa historinha e está aí.”²⁷

²⁶ *É dreda ser Angolano, Mambo Tipo Documentário inspirado no disco “Ngonguenhação” do Conjunto Ngonguenha*, (DVD), 2007, Rádio Fazuma e Gumalaka, Lisboa.

²⁷ Entrevista a Pedro Coquenão em <http://www.buala.org/pt/da-fala/e-dreda-ser-angolano-mambo-tipo-documentario> [Acesso no dia 09/08/2014].

A primeira colaboração traduz-se portanto na realização do documentário. A ideia original era a realização de um videoclipe que retratasse o Conjunto Ngonguenha e as suas músicas, sendo as filmagens realizadas na cidade de Luanda, onde o conjunto vive e atuou duas vezes: é nesse contexto sociocultural que as músicas encontram a sua origem. Impossibilitado naquela altura de viajar até Angola, Pedro Coquenão resolve pedir a Ikonoklasta a realização das filmagens. Inicia-se assim a viagem pelas ruas de Luanda, com o objetivo de retratar momentos do quotidiano e entrevistar quer interlocutores escolhidos por serem indivíduos representativos do *hip-hop* ou do *kuduro*, quer pessoas encontradas casualmente na rua. Uma vez concluídas as filmagens, durante a fase de edição, o projeto transforma-se, deixando de focar apenas sobre o Conjunto Ngonguenha, para abranger uma visão mais ampla inerente à sociedade angolana, atingindo assim as suas feições atuais:

“E se o documentário era suposto ser inspirado no disco, disco esse que é inspirado nas pessoas, eu achei que devia criar uma obra alternativa que não fosse neles, mas que fosse focada também naquilo que era o contexto do disco. E como Angola não tinha documentários nenhuns independentes, que eu me lembre e que eu conhecesse na altura, que não fossem só de propaganda, eu achei também que, por provocação, se devia fazer também um documentário que tinha que ser um bocadinho mais cru e parcial noutro sentido. Em vez de ser parcial para a propaganda turística e do «tá tudo bem», era parcial mostrar o lado mais triste, mas ao mesmo tempo sem ser derrotista ou ser destrutivo.”

É dreda ser angolano foi bem recebido pelo público e foi apresentado em vários festivais de cinema nacionais e internacionais, inclusive em Angola, onde inicialmente tinha sido ignorado, transmitido na televisão pela MTV, RTP2 e RDP África e ganhou alguns prémios. Foi vencedor do RTPN Fotograma, do Festival Vimus, do Festival Mostralingua. A difusão da banda sonora, constituída pelos temas dos músicos envolvidos no documentário, contribuiu para conferir aos mesmos uma maior visibilidade, indo ao encontro dos objetivos do coletivo Família Fazuma, isto é, suportar e promover aqueles criadores que não dispõem de muitos meios ou espaço mediático e que, através das suas práticas expressivas, operam na direção da construção de uma Angola contemporânea. O documentário abre com a imagem de um *kandongueiro*²⁸ que atravessa as ruas de Luanda transportando alguns passageiros, onde se ouve a Rádio Dreda, «feita por gente, com gente e para toda a gente». A Rádio Dreda representa o

²⁸ Veículo coletivo utilizado em Angola para o transporte de passageiros.

único elemento de ficção no documentário, reprodução da própria Rádio Fazuma:

“É uma ficção da Rádio Fazuma, como se tivesse a transmitir lá. Aliás, a ideia da rádio é assim a ideia de uma rádio que não existe e que devia existir, porque em Luanda só havia, nesta altura, a rádio do Estado mais duas estações: a rádio da Igreja e a rádio da UNITA. Não havia propriamente uma rádio normal, uma rádio sem conotação, uma rádio só. E esta rádio que foi criada para este documentário é um bocado uma rádio de desejar, que era uma rádio feita por gente e que ia para toda a gente. Era um bocado uma rádio popular, vá.”

Seguem imagens do dia-a-dia nos bairros de Luanda, que retratam as variadas formas de existência ou de sobrevivência dos intervenientes selecionados. Há crianças que limpam carros para ganhar algum dinheiro, ou que nunca «viram a luz» porque nos seus bairros não existe iluminação elétrica, jovens que sonham estudar ou tornarem-se “profissionais”, seguranças que trabalham vinte e quatro horas por dia, pessoas que exprimem brevemente as suas experiências da guerra, *rappers*, músicos e vendedores ambulantes que falam sobre o *rap*, as origens do *kuduro* ou a venda de discos piratas nas ruas da cidade. Sequências, essas, escandidas pela passagem do *kandongueiro* que transporta incansavelmente os seus passageiros que continuam a ouvir a Rádio Dreda. À rádio parece ser atribuída quase a função de narrador, de elemento unificador das cenas exibidas. António Fazuma é o locutor da rádio, acompanhado por MCK, que é também um dos entrevistadores e os dois vão apresentando as etapas da viagem. A rádio, o *kandongueiro*, mas principalmente a música, difundida através desses meios, são os motivos condutores do documentário. O universo das práticas expressivas representadas informa-nos sobre algumas das inspirações tanto do Conjunto Ngonguenha, como do Coletivo Fazuma, e a música torna-se instrumento para ler o quotidiano, representá-lo e inclusive agir nele. Shunnoz Fiel dos Santos, Fridolim Kamola Kamwé e Sebém são os vultos notáveis do documentário. Seguem-se alguns excertos retirados das entrevistas. Shunnoz Fiel dos Santos é um poeta angolano que se autodefine “pensólogo”, sofredor e adepto da pobreza clássica e é uma das presenças mais incisivas:

“A Arte e os políticos

A arte é o que me rodeia. O que vivo e sinto todos os dias. É esta projecção que vejo na natureza, nos homens no universo em geral. A arte é isso. Os maiores artistas da terra são os políticos. Por serem donos de uma capacidade artística de esculpir a vida de um povo e de um país. Gostava muito de saber com toda sinceridade do coração, de onde vem esta arte dos políticos. Porque isto é uma

doença que eu tenho na alma: eu também queria dominar uma população.”²⁹

Fridolim Kamola Kamwé, poeta declamador, é conhecido em Angola pelo seu lado interventivo, por ter tomado parte em manifestações contra o governo de Eduardo dos Santos. Fridolim debruça-se sobre o *hip-hop*:

“Ofereço o meu carinho ao movimento do hip-hop por causa dos perfumes que subjazem lá no seu útero. Eu gosto do rap por causa da sua essência. Gosto dos movimentos que cantam o rap como uma forma de afirmação, como uma forma de repudiar determinadas formas anti-sociais que surgem dentro de determinadas sociedades.

É muito provável que se o rap se fizesse nas igrejas, na mesma o iria cantar. Se se fizesse no inferno, fá-lo-ia. Se se fizesse no Céu, amén.

O mais importante é aquilo que está na gema mais concêntrica, na matriz mais interior do rap.”³⁰

Esfilândio dos Santos, conhecido como Sebém, é um dos pioneiros do *kuduro* e também apresentador na televisão de Angola. O *kudurista*, entre os mais famosos no âmbito nacional e internacional, expõe a sua opinião sobre as origens desse género musical angolano:

“Nós, Angolanos, não fazemos techno. Tudo aquilo que fazemos à base de um techno vai ser *kuduro*, porque quem faz é o Mwangolé. Se é Angolano, é *kuduro*. E é isso que os kotas deveriam abraçar. É óbvio que poderíamos ter inventado um outro nome tipo «dance mwangolé» ou «dance-qualquer coisa». Mas aí não seria nosso. «Dance» é da América e da Europa, enquanto o *kuduro* é genuinamente nosso. O nome condiz connosco. A dança, o estilo, o beat, tudo isso. Tudo isso é mwangolé. O *kuduro* é o que fazíamos anteriormente. Hoje, já não é. Porque os beats aceleraram e as coisas mudaram. Repara que eu não inventei nada, sou apenas o pioneiro: dei o impulso total. E, hoje em dia, quem faça *kuduro* que não me respeita, praticamente não está a fazer nada.”³¹

O documentário é uma recolha de aforismos visuais que pintam um retrato de Luanda, da sua paisagem sonora, da sua economia subterrânea, das estratégias de subsistência dos seus protagonistas. Transparece um olhar que visa valorizar as suas

²⁹ Shunnoz Fieis dos Santos, *É dreda ser Angolano, Mambo Tipo Documentário inspirado no disco “Ngongnuehação” do Conjunto Ngonguenha*, (DVD), 2007, Rádio Fazuma e Gumalaka, Lisboa.

³⁰ Fridolim Kamola Kamwé, *É dreda ser Angolano, Mambo Tipo Documentário inspirado no disco “Ngongnuehação” do Conjunto Ngonguenha*, (DVD), 2007, Rádio Fazuma e Gumalaka, Lisboa.

³¹ Sebém, *É dreda ser Angolano, Mambo Tipo Documentário inspirado no disco “Ngongnuehação” do Conjunto Ngonguenha*, (DVD), 2007, Rádio Fazuma e Gumalaka, Lisboa.

potencialidades:

“O documentário começa por ser muito triste e parece que vai ser um documentário da Unicef, só com as crianças, que é mesmo para dar essa ideia de «Ok: é mais um documentário sobre África e África é assim, crianças com a barriga grande e as pessoas estão mesmo mal, precisam da vossa ajuda.». Mas, depois, às tantas, quando comesas a ficar condescendente e «coitadinhos dos africanos», tu comesas a ver os africanos, nesse caso os angolanos, a serem felizes em cima da miséria, em cima da merda, com muita dignidade, personalidade, criatividade.”

Dar espaço a atores do panorama artístico angolano menos conhecidos, ou a pessoas que simplesmente dançam e tocam na rua para aliviar o peso do dia-a-dia é uma escolha que tem um papel interventivo, sendo a ideia subjacente a reivindicação de uma liberdade que muitas vezes é travada na sociedade angolana.

5. Rádio Fazuma apresenta Batida: dualidade e diálogo entre África e Europa

Batida nasce em 2007 como programa radiofónico transmitido pela rádio portuguesa Antena 3. O nome deve-se aos CDs piratas, vendidos nas ruas de Luanda, que reúnem as “melhores” músicas do momento na opinião dos seus vendedores. Essas compilações, cuja gravação e capa são realizadas de maneira artesanal, chamam-se “batidas”, e representam uma forma de divulgação e promoção informal não somente de músicos já conhecidos, mas, por vezes, incluem também composições originais de músicos emergentes, que abrem ou encerram a compilação pirata. É possível ouvir as batidas durante as viagens nos *kandongueiros*, já que os CDs são muitas vezes oferecidos aos motoristas com o objetivo de alcançar um público sempre maior. A realização, o lançamento, a venda das batidas é uma prática comum a muita gente, e essas características de informalidade e horizontalidade determinaram a escolha do nome para o programa ideado por Pedro Coquenão:

“Batida é uma palavra que diz muita coisa: refere-se ao coração, refere-se à música eletrónica, como se refere a um encontro. Dares uma batida em alguém não é dares um toque, é teres um choque com alguma coisa... A própria palavra em si pode querer dizer muitas coisas e quer dizer também o sítio donde ela vem originariamente que é as compilações que são feitas de forma democrática e de autor [...] Gosto deste engenho, gosto deste marketing, gosto desta análise

profunda do mercado, super engenhosa e inteligente e artística e *punk* e adoro isso tudo. Batida: a palavra acaba por ter essas várias palavras dentro dela.”

Apresentado pela Rádio Fazuma, Batida existe paralelamente à outra transmissão, “Música Enrolada”. Contudo, Batida diferencia-se rapidamente do “Música Enrolada” por pôr mais o eixo sobre as músicas eletrónicas do panorama africano. Pedro Coquenão começa a maturar a necessidade de elaborar um trabalho que seja diferente dos anteriores, que se distancie das orientações da Fazuma, dando maior destaque às novas propostas e orientações do “cenário musical urbano africano” ou “de inspiração africana”, conceitos étnicos, estes, usados pelo músicos para definir o seu trabalho. Batida é apresentado pelo DJ Mpula. Desta vez, não se trata de um heterónimo, pois o nome não designa uma personagem fictícia, mas é o nome artístico do próprio Coquenão. A palavra “pula” em Angola refere-se, de forma pejorativa, ao indivíduo branco. A ideia do nome surge ao DJ durante uma sua estadia em Angola, em 2007, quando se apercebe que, independentemente do facto de ter a nacionalidade angolana, independentemente do seu sentido de pertença ao país, ou de se identificar na cultura, o facto de ser branco seria sempre um elemento marcador de diferença:

“Quando comecei a voltar para Angola apercebi-me que os sítios onde eu andava não eram sítios onde havia brancos [...] e, por mais que eu fosse angolano, por mais que eu gostasse de Angola, e por mais que eu me identificasse, e por mais que eu fizesse sotaque assim, por mais que eu me pintasse de castanho... Eu seria sempre um pula.”

O nome escolhido funciona como uma autodenúncia, uma forma para assumir, ironicamente, a própria condição de branco em terra africana e, assim, também se proteger. Porém, por não se identificar totalmente na imagem e no conceito do “pula”, o nome vai ser antecedido pela letra “m” que nasaliza a palavra, expediente fonológico típico dos dialetos angolanos. Com este estratagema o nome fica a descrever e representar a posição de Pedro Coquenão: «Este é o Pula que tem uma ligação à tradição, que tem uma ligação ao país, aquilo que é nativo. Portanto é um pula nativo dali». Com o nome DJ Mpula, Pedro Coquenão conduz o programa Batida numa fase inicial, sendo este, também, o nome usado no seu trabalho como DJ. Contudo, a ideia de dois nomes atribuídos à mesma pessoa, causa alguma confusão, e assim acaba por ser usado principalmente o nome Batida. Característica que se torna essencial no programa Batida é a busca de um encontro entre as músicas africanas das décadas de sessenta e setenta, e

as criações sonoras mais recentes:

“Eu na realidade quando comecei a fazer o programa tinha uma ideia um bocado fixa de promover o encontro entre a música velha e a música nova, de querer um bocado agarrar na música que era moderna nos anos setenta e na música que era nova de agora. E então, apercebi-me também, ao fim de pouco tempo, que não ia ter música, número suficiente para encher um programa todas as semanas, e que não havia assim tanta música dessa a ser feita afinal. E que também a net não era tão boa na altura para as pessoas que me interessavam, em África, poderem comunicar comigo como eu queria. Não havia assim tanta facilidade de partilhar a música como há agora. Não havia tantos blogues, não havia tanto artista acessível *online*. Era só quando eu lá ia que podia trazer discos. Então comecei eu próprio a arriscar a fazer coisas, a misturar músicas que eu gostava da Europa com músicas antigas angolanas e músicas eletrónicas. Comecei a mistura-las, a pôr duas ao mesmo tempo a tocar, uma voz daqui com coisas dali e não sei que... E foi assim que nasceu *Bazuka*, foi um bocado dessa ideia.”

Bazuka é o primeiro tema composto por Pedro Coquenão, através do software *Ableton Live*, um sequenciador musical que lhe permite misturar fragmentos, extraídos da canção homónima de Carlos Lamartine, com padrões rítmicos por ele elaborados e baseados no *kuduro*. Quando foi pedir a autorização para utilizar o *sample* de *Bazuka* à editora Difference Music que estava na altura a reeditar parte do material fonográfico gravado pelos Estúdios Valentim de Carvalho em Luanda, nas décadas de sessenta e setenta, para além do assentimento, recebe a disponibilidade para pesquisar no arquivo e poder utilizar outros temas para as suas composições. O músico começa assim a explorar, ou a redescobrir, uma realidade sonora que percebe ser-lhe bastante próxima:

“Eu já conhecia aquelas guitarras e conhecia aqueles ritmos e aquilo tudo era memória em mim. Não descobri nada. Eu punha as músicas e as escolhia por me serem familiares ou conhecer, ou por aquilo fazer sentido: “ Ah, eu gosto deste batuque!”, “Ah, eu já conheço este som, aí não sei quê.”. Tanto que há um som que é específico que é deste instrumento que tá aqui, que é a *dikanza*, [...] que uso no disco inteiro e que percebi que era algo pra mim que tinha que estar sempre. Então fui à procura, não fui à descoberta de coisas... Fui um bocado à procura de coisas de que eu já me lembrava, mas não me lembrava.”

Bazuka é também o tema que abre e fecha o documentário *É dreda ser angolano*, trabalho esse que, segundo Pedro Coquenão, marca a transição entre a fase que o vê ativo nas atividades da Rádio Fazuma e o crescente envolvimento no projeto Batida. O documentário, de facto, não inclui músicas *reggae*, que tanto tinham distinguido quer a transmissão Rádio Fazuma, quer o trabalho global do coletivo,

representando assim um corredor que o conduz do seu desempenho como produtor ao seu novo papel de criador na primeira pessoa. Estimulado pela resposta positiva da audiência à sua versão de *Bazuka*, e pelo acesso facultado pela editora Difference Music, aos arquivos fonográficos de música angolana, Pedro Coquenão resolve compor outros temas, baseados no mesmo processo de mistura entre excertos rítmicos e melódicos de músicas antigas, com novos padrões rítmicos de sua composição, muitas das vezes inspirados ao *kuduro*. A produção e a divulgação desses temas abrem as fronteiras da transmissão radiofônica, desancorando-a do seu formato tradicional. Se nos programas radiofônicos, concebidos até à altura, a ideia que o movia era a promoção de vários músicos, com Batida Coquenão almeja também dar visibilidade ao seu próprio trabalho criativo que, de qualquer maneira, continua a envolver outros participantes. Batida pode ser identificado com o Pedro Coquenão e vice-versa. É um “universo fechado” que ele domina, porém um universo inclusivo, uma plataforma onde há espaço para colaborações, quer pelo gosto da partilha e da criação em conjunto, quer pelo desejo de continuar a apoiar músicos emergentes. No fundo, nesse novo universo, Coquenão mantém o espírito e os objetivos que tinham caracterizado o trabalho do Coletivo Fazuma, com a diferença de que o seu desempenho passa também pelo processo criativo individual. É nessa ótica que, durante a composição dos seus novos temas, ele procura a comparticipação de elementos que possam integrar o seu projeto. Esses serão em primeiro lugar os angolanos Luaty Beirão, os MCs Kapa e Sacerdote, que escrevem e ritmam as letras de alguns dos textos, Bruno Lobato (Beat Laden), engenheiro de som com quem trabalhou com artistas comuns anteriormente, e a acompanhar o seu próprio projeto *Cartell 70*, e Catarina Limão que colabora nas vozes, na edição de vídeos e na fotografia.

5.1. Discografia

A convergência dessas competências leva à conceção e à produção do primeiro disco de Batida: *Dance Mwangolé*, editado em 2009 pela editora portuguesa Farol e que consta de dezasseis temas. “Este projeto começou em 2007, num cacimbo em Luanda. Esta foto como inspiração e a vontade de interferir e de fazer dançar. Sempre na

condição de viajante entre África e Europa.”³²

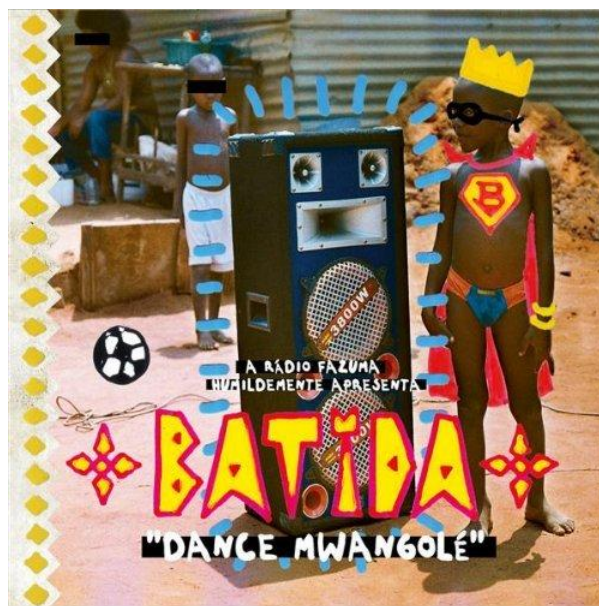


Figura 7. Capa do álbum *Dance Mwangolé*, Batida 2009.

O *kudurista* angolano afirma que “Dance Mwangolé” poderia ter sido o nome dado a esse género musical. Contudo, «*Dance*» é da América e da Europa, enquanto que o *kuduro* é genuinamente nosso.” (*É Dreda ser angolano*, 2007), acrescenta Sebem. É justamente esta contraposição de palavras e de conceitos que faz com que esta denominação seja escolhida como título do álbum, pois condensa a ideia de diálogo sonoro que Batida procura encontrar e promover. A capa, realizada a partir de uma fotografia tirada em Sambizanga, em Angola, retrata uma criança de sete ou oito anos em veste de super-herói, na proximidade de uma coluna de som, realçando assim a importância da música no contexto angolano. Tendo em conta que a cidade de Luanda tem uma das mais altas taxas de mortalidade infantil do mundo, a imagem pretende tributar as crianças luandenses no geral e, especificamente, a criança fotografada, que, por ter conseguido chegar àquela idade, não poderá deixar de ser um super-herói. Na face interior da capa existem algumas palavras que representam referências alusivas à cidade de Angola: “ghetto”, “palanca”, “kandongueiro” e a palavra “saudades?”:

³² Pedro Coquenão em:
<https://www.facebook.com/batida/photos/pb.118041221546136.2207520000.1398579463./160600303956894/?type=1>.

“A palavra “saudade” com ponto de interrogação tem a ver com um conceito de saudade dos ‘retornados’, que se viveu muito na altura em que eu estava a fazer o disco em que saíam muitas compilações com o nome de “saudade”, e a mim sempre me fez confusão a saudade [...]. Eu percebo que aquilo é feito com amor, mas, na realidade, o que tu tás a dizer é que tens saudade daquele tempo e aquele tempo por muitas coisas boas que tivesse, tinha muitas outras que não tavam certas e ter saudade daquele tempo não é ter saudade de uma Angola que existe, é ter saudades de uma Angola que já existiu. E eu não tenho saudades de uma Angola que já existiu, pra já porque não a vivi como criança, não tenho memórias delas e pelo que sei da minha mãe, das pessoas, a ideia não era que Angola ficasse como estava, a ideia era que ela evoluísse. Então, não tenho propriamente saudades, se tivesse saudades... A interrogação é pra gente falar sobre ela, não é dizer tá certo, tá errado. A capa brincava um bocado com isso, com esta ideia daquela cidade e do que ela ia a ser.”

Os dezasseis temas contidos no disco são produto de misturas de *samples*, retirados de originais da música angolana dos anos sessenta e setenta do século XX, mesclados com ritmos compostos por Batida e inspirados ao *kuduro* angolano, *kwaito* da África do Sul, ou *dancehall*. É possível destacar dois temas desse primeiro disco que são considerados entre os mais representativos e que se têm tornado entre os mais famosos e apreciados pelos vários públicos até hoje: *Bazuka* e *Alegria*. Como foi já referido, *Bazuka* foi o primeiro tema a ser composto por Batida, a partir do homónimo tema original de Carlos Lamartine, cantor angolano que fez parte de alguns entre os conjuntos mais conhecidos em Angola, tal como “Os Kiezos” e “Águias Reais”, e que foi também interprete e compositor de algumas canções políticas do chamado período de “Ouro” da música angolana. A canção original é um *semba*, cuja letra, constituída apenas pela palavra “Bazooka”, evoca a arma, numa incitação que vai pontuando a estrutura rítmica e melódica. A reflexão de Pedro Coquenão sobre o tema aponta para o contraste entre o tom festivo do *semba* em associação com a ênfase dada à bazuca:

“Evocar a bazuca, em 2007, em tom festivo é ridículo, porque a bazuca, desde a altura em que a música foi feita até então, rebentou com a vida e com as pernas e com a cabeça e com os corações de sei lá quantas pessoas... Pareceu-me despropositado estar a fazer uma música que o ponto alto era alguém que gritava “Bazooka” e a seguir era suposto dançar.”

A forma como ele resolveu lidar com esta contraposição foi contextualizar a evocação da arma, resignificando a sua presença através de trechos retirados de uma entrevista realizada com um órfão de guerra e incluída no documentário *É Dreda ser Angolano*. O rapaz entrevistado interroga-se sobre quem serão, agora, os seus pais

depois de eles terem sido mortos: “Savimbi é o meu pai? Não. Dos Santos é a minha mãe? Não.”³³

“Fui ao *Dreda* buscar uma frase específica de uma pessoa de rua, que às tantas põe em perspetiva a questão do quem é que é o pai dele, porque ele ficou órfão. E quem é que é o pai dele então? O pai é o presidente? O *gajo* da oposição? O fundador da nação, quem é que é o pai dele? E há outro miúdo, noutra situação, que também chega em Luanda, porque há muitos que existem em Luanda, e diz que perdeu a família. E perdeu a família certamente pela guerra, por minas e bazucas e AK47, que foram as armas que marcaram aquelas guerras todas. E eu achei que era interessante cruzar isto, que é o efeito da bazuca, passado trinta anos, e como é que, com pouca coisa, se poderia contar uma história, que era a história que vai desde o tempo em que começou a guerra colonial até ao tempo do pós guerra, passando pela civil. Não me interessa se é a guerra do MPLA, se é guerra do colonialismo, se é guerra dos sul-africanos, se é dos comunistas. Interessa-me que as pessoas comuns, como eu e como aquelas que estão no documentário, lidaram com isto, tiveram que lidar, alguns foram obrigados a matar, outros foram mortos, outros foram obrigados a mudar de país, outros foram obrigados a levar com aquilo e, no final das contas, todos acabamos um bocadinho diferentes. Neste caso aquelas pessoas que estão na música acabaram sem família.”

Da composição original Coquenão extraí apenas alguns excertos rítmicos, executados pela dikanza e pelas congas, e a voz do cantor que entoa a palavra “Bazooka”; acrescenta um padrão rítmico que ele define como típico do *kuduro*, e silencia a linha melódica executada pela guitarra, com o objetivo de criar uma textura sonora que soe menos festiva. O tema original possui uma estrutura polirrítmica que conjuga três padrões rítmicos principais, atribuídos aos instrumentos de percussão, que vão moldando gradualmente a textura rítmica. O tema inicia-se com a voz do cantor que pronuncia a palavra “Bazooka” e prossegue com uma breve introdução instrumental executada pela dikanza:



Figura 8. Padrão rítmico 1 do tema Bassoka

à qual sucessivamente é acrescentado o ritmo dos membranofones :

³³ *É dreda ser Angolano, Mambo Tipo Documentário inspirado no disco “Ngongnuehação” do Conjunto Ngonguenha*, (DVD), 2007, Rádio Fazuma e Gumalaka, Lisboa.

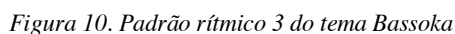
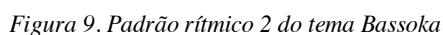


Figura 11. Padrão composto por Pedro Coquenão

90



Figura 12 Linha melódica do tema *Ester Madona*

Dance Mwangolé esgota em um breve período de tempo e, sucessivamente, é retirado do mercado nacional, para ser lançado em 2012 no mercado internacional pela editora discográfica inglesa Soundway Records. Fundada em 2002 por Miles Cleret, a editora tem o seu enfoque principal na reedição de discos dos anos sessenta e setenta de músicos, principalmente da África Ocidental, América Latina e Caraíbas, pouco conhecidos pelo público ocidental, assim como aponta a luz sobre produções contemporâneas e originais, que são fruto de reinvenções e de misturas desses estilos musicais antigos com os mais recentes. É nessa conjuntura que se enquadra o trabalho de Batida, escolhido pela Soundway Records para assinalar o ponto de viragem da sua abordagem à produção discográfica. O segundo disco – primeiro no mercado internacional – chama-se simplesmente *Batida*. A capa do disco, realizada por Lewis Heriz, um dos desenhadores gráficos que colabora com a editora, é elaborada a partir da ideia do caleidoscópio utilizada no videoclipe do tema *Alegria* (ver *infra*). O álbum é constituído por sete dos antigos temas que integravam *Dance Mwangolé* e três inéditos.

Os temas reeditados do primeiro disco não sofreram grandes alterações, apenas alguns ajustes e apuramentos durante o processo de mistura. Os temas inéditos *Ka Heueh* e *Tirei o chapéu* trazem novos conteúdos poéticos e sonoros. *Ka Heueh* tem a participação do MC Biru (que assinou como Ngongo e que atualmente assina como AF Diaphra) e, como Coquenão refere numa entrevista dada pela rádio *online* Terra Pura, o tema surgiu da necessidade de incluir uma componente:

“... mais espiritual, mais de ritual.. Decidi criar um mantra atual que misturasse coisas da Nigéria, com coisas do Brasil, com coisas da Angola, com coisas daqui. No fundo um bocado a condição das pessoas que vão participando neste trabalho, e nesse sentido o *Ka Heuhe* surgiu para ocupar esta posição. E aquilo acaba por misturar uma série de linguagens que vão desde o Brasil até Angola, é um diálogo muito entre Angola e o Brasil, mas depois com interferências de coisas da Nigéria e também daqui. E também americanas com inglesas lá no meio. Isso acaba, se calhar, para explicar e amadurecer um bocadinho o que é o projeto Batida. O projeto não é um projeto africano, não pretende ser um falso genuíno ou algo que se pareça. Não! É mesmo a condição e a celebração de estares numa cidade como Lisboa e de seres quem és. No meu caso nasceres em Angola e cresceres muito em África do Sul, de cresceres aqui e teres família espalhada nos três sítios, ainda no Brasil e seres banhado, naturalmente, mesmo sem teres esta ligação de sangue,

seres banhado naturalmente por estas influências. Mesmo quem cá nasceu, o amor que as pessoas têm pela música africana, não é só por terem nascido lá ou terem ido uma vez ao Brasil passar férias... Não é por isso, é porque há mesmo uma ligação física de DNA que até ultrapassa estas questões dos imigrantes e dos retornados, vem muito mais de trás. Então é a tentativa de em pequenos pormenores [...], apurar um bocadinho esta coisa de, depois de fazer um exercício de saudade, tentar dar-lhe ali um bocadinho mais de personalidade oral ao que se faz agora.”³⁴



Figura 13 Capa do álbum " Batida" realizada por Lewis Heriz, Batida 2012.

Tirei o chapéu representa uma novidade no que diz respeito ao texto poético entoado pelo MC. As letras desse tema, escritas e interpretadas por Ikonoklasta, são uma homenagem a um certo tipo de *kuduro*, um *kuduro* que absorve as sugestões do *hip-hop*, tornando-se mais interventivo. Como Coquenão refere, primeiro o *hip-hop* e depois o *kuduro* atravessam uma fase inicial onde o papel e as letras do MC não têm aquela conotação política e de intervenção que distinguirá a fase seguinte, onde emerge, sempre mais marcadamente, uma clara orientação de protesto ou de crítica social. No que diz respeito ao *hip-hop*, essa segunda fase, que começa por volta da segunda metade dos anos oitenta e é caracterizada pela maior atenção dada ao “guetto” e às suas problemáticas; as letras tornam-se descrição inequívoca da realidade, deixando de ter apenas a função de pôr em destaque a figura do MC (Cidra 2002:196). Esta mudança

³⁴ <http://www.mixcloud.com/terrapura/entrevista-batida/> consultado no dia 21-08-2014.

verifica-se mais tarde também no *kuduro*. Para *Batida Tirei o chapéu* representa portanto uma abordagem àquele espaço que ocorre entre estas duas fases: uma primeira fase em que o *kuduro* tem ritmos mais lentos que o aproximam mais ao *semba* e cujas letras têm um cariz menos interventivo, e uma segunda fase em que o género assume um cunho mais reflexivo sobre a sociedade angolana e, ritmicamente, começa a incarnar aquele modelo levado ao grande público por produtores como DJ Znobia, ou grupos como Os Lambas em Angola, e traduzido mais tarde para o mundo pelos Buraka Som Sistema³⁵. Neste hiato, pouco conhecido pelo grande público, há «ritmos muito mais minimais, mais próximos do tribal, de uma forma quase que inconsciente»³⁶ e, na opinião de Coquenão, é representado por alguns *kuduristas* que se tornam referências para o seu trabalho de produtor e de músico: Bruno M, os Turbantu, os Kalunga Mata.

O terceiro disco, *Dois*, sairá também pela Soundway Records no mês de Outubro de 2014. O nome deve-se ao facto de ser o segundo disco lançado internacionalmente e para além de colaborações consolidadas, como é o caso de Ikonoklasta e do MC Sacerdote, conta com algumas novas participações entre as quais Spoek Mathambo, *rapper* sul-africano. Continua o encontro com o *semba* ou o *kuduro*, mas o álbum abre-se a outros horizontes que têm sempre inspirado o trabalho de Pedro Coquenão, isto é *rock*, *jazz* ou *punk*. No momento atual o disco tem sido antecipado pelo *single* *Pobre e Rico* que contém *samples* de um tema de Matididi Mário, músico angolano mais ativo na década de setenta, e excertos do filme angolano, igualmente dos anos setenta, *Sambizanga* da realizadora Sarah Maldoror e de onde veio o nome do trecho.

5.2. Batida ao vivo: a performance como sensibilização para a realidade angolana

Antes de chegar ao mercado discográfico internacional, Batida vai-se apoderando da terceira das suas facetas: a via das *performances* ao vivo. Em 2009 há a primeira tentativa de transpor a música para os palcos, na ocasião da apresentação de *É Dreda ser Angolano* no Cineport, festival brasileiro de cinema de países de língua

³⁵ Os Buraka Som Sistema são uma banda, sediada em Portugal, formada por membros portugueses e angolanos e cuja sonoridade acolhe fortes sugestões do género musical do kuduro.

³⁶ <http://www.mixcloud.com/terrapura/entrevista-batida/> consultado no dia 21-08-2014

portuguesa. Batida começa a assumir os seus semblantes atuais. As músicas compostas por Pedro Coquenão, e que contam com a colaboração de artistas próximos, saem da rádio e do estúdio de gravação, para serem performadas em palco. Batida torna-se *performance* ou “*show*” como Coquenão prefere dizer. É um *show* multidisciplinar, uma vez que, para além dos *beats* antigos e modernos, abraça as componentes cenográfica, videográfica e coreográfica, tudo isso com vista a contextualizar uma mensagem que ele quer transmitir, para a audiência poder perceber o recado interventivo que está patente em todo o projeto. A partir dessa primeira experiência a dança, os vídeos e um certo cuidado com a cenografia nunca faltaram nas atuações ao vivo. Sendo Batida concebido como um espaço aberto, no que diz respeito às colaborações com outros intervenientes, ao longo dos anos, diferentes elementos têm sido convidados a participar. Não existe um conjunto predefinido, apesar de haver participações mais recorrentes do que outras, e a configuração do grupo vai sempre mudando. É por esta razão que, como Coquenão especifica, não se trata de uma banda, não existem elementos fixos e as colaborações vão sendo definidas consoante as características do trabalho a ser desenvolvido, dos performers, do público ou do palco destinado à atuação.

Os *shows* do Batida ocorrem frequentemente em festivais nacionais e internacionais. Em 2013 e 2014 assisti a duas *performances* em dois diferentes festivais de música organizados anualmente em Portugal: o Festival de Músicas do Mundo de Sines, (20 de Julho de 2013) e o Festival Super Bock Super Rock realizado na Praia do Meco, (19 de Julho de 2014). Em ambos os casos, Batida foi o artista convidado para encerrar as noites de concertos. Os dados etnográficos que seguem são fruto do trabalho de campo realizado nessas ocasiões e de conversas com Pedro Coquenão. As atuações ao vivo procuram apresentar o trabalho numa dimensão multifacetada e multidisciplinar que articula a componente sonora com as outras vertentes performativas. A música passa a estar associada a vídeos projetados no fundo do palco, vídeos esses elaborados com material recolhido nos arquivos da Cinemateca de Lisboa e da RTP. O primeiro videoclipe realizado resulta de um trabalho desenvolvido por Coquenão, com o objetivo de tornar a mensagem transmitida pela letra e pelo tema *Bazuka*, mais inteligível para o público. Por meio de imagens é contada a história de um rapaz angolano recrutado obrigatoriamente para combater na guerra civil, ora para uma das facções, ora para a facção rival.

“A necessidade de fazer um vídeo, aumentou depois de verificar que a maior parte

das pessoas não se aperceberam da história do tema. O Bazuka assenta no depoimento de um popular que, no mambo tipo documentário "É Dreda Ser Angolano", deixa no ar uma pergunta sem resposta: Quem me rusgou? Ele foi rusgado em criança, ou seja, recrutado à força para combater na guerra, perdeu a sua família e sobreviveu com problemas graves de saúde. Encontrámo-lo em Luanda em 2005. Tem nome. É o soldado desconhecido. Vivo. Convalescente. Tem estilhaço di guerra no corpo e na cabeça. E enfrenta todos dias uma nova batalha. A sobrevivência em tempo de paz. Ya. Só era isso.”³⁷

O vídeo mostra documentos de arquivo, sequências da guerra colonial e da guerra civil, assim como mais recentes imagens das negociações de paz que envolveram o Presidente da República Portuguesa Cavaco-Silva. Estas imagens ilustram a história do jovem angolano recrutado para a guerra, e entrevistado no documentário *É Dreda ser Angolano*. É uma reflexão sobre as consequências das guerras na população civil, obrigada a conviver ainda hoje com os desastres por ela causados, dentro e fora de si. O vídeo quer promover também uma consideração tanto sobre as mudanças que se verificaram a vários níveis existenciais, como sobre o que tem permanecido igual, isto é, principalmente, o esquema de desigualdades socioeconómicas vigentes ou as conivências com os poderes políticos. As imagens finais apresentam um “choque de danças”, imagens alternadas: danças que aparentam serem diferentes nos seus movimentos ou nos fatos usados, tendo sido performadas em épocas diferentes, sendo, porém, a sua presença e a sua função algo que perdura na vida e na socialidade das pessoas.

Outro vídeo é elaborado para o tema *Alegria*, e mistura imagens de arquivo do Carnaval luandense dos anos setenta, mas celebrado ainda hoje, com gravações realizadas durante a preparação de um concerto do Batida no Pavilhão do Conhecimento em Lisboa. Este vídeo é considerado por Coquenão complementar ao vídeo de *Bazuka*, pois são trabalhos que integram uma dúplice perspetiva: por um lado o carácter interventivo, por outro lado um incentivo ao otimismo, ao bem-estar e, como o título diz, à alegria, objetivos, subjacentes a toda a produção do Batida.

O último vídeo realizado é inerente ao *single Pobre e Rico* que tem antecipado o lançamento do novo disco *Dois*. As imagens, pela primeira vez, mostram apenas a dança de dois bailarinos, dois irmãos gémeos, André e Gonçalo Cabral que se alternam

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=14DBc5j1vmE>. [Acesso no dia 20-09-2014].

na coreografia, intercalando passos de *hip-hop* com movimentos de dança contemporânea, de acordo com as competências de cada um deles. O vídeo é realizado e gravado com poucos recursos, à frente da garagem de Pedro Coquenão:

“Como fazer um vídeo pobre e rico? Assumir o espaço onde faço quase tudo como cenário real e viável. Limpar o chão da rua. Estender linóleo. Esperar que a iluminação pública se apague. Iluminar com candeeiro próprio. Filmar com uma câmara 5D acabada de chegar, cheia de pó, do Sambizanga. Usar coreografia e vídeo criados para a performance ao vivo. Juntar adereços sem custo: 2 chinelas do MPLA. E colocar tudo isto num *press release*.”³⁸

A narrativa e as mensagens do tema, desta vez, são transmitidas no vídeo unicamente por meio dos movimentos de dança, inicialmente ensaiados em separado com cada um dos irmãos, e só depois em conjunto. Como acontece com a ideia geral do disco, neste caso brinca-se com a noção de dualidade, de ambivalência, já sugerida pelo título do trecho e representada pelos dois irmãos que, à primeira vista, dificilmente se distinguem.

Todos os vídeos são realizados por Pedro Coquenão, embora possam ser considerados fruto de um trabalho de grupo, tal como o resto das componentes performativas dos *shows*. A ideia, o propósito e a forma do trabalho coletivo acompanham o DJ Mpula desde as experiências da Fazuma; em Batida continua a ser o método predileto adotado para levar a cabo a produção criativa. Os projetos, apesar de estarem assinados com o nome de Pedro Coquenão, são apresentados como resultado de um esforço coletivo, gerados e condensados numa ideia de “nós”: «Eu usava sempre o ‘nós’, porque acho que a pessoa que eu gosto mais de usar é ‘nós’, porque é a forma mais bonita e mais honesta de falares como ser humano, porque tu não tás sozinho».

A conceção de uma peça é feita muitas vezes de forma individual por Pedro Coquenão, que sistematiza os conceitos, a parte instrumental, a realização dos vídeos ou as ideias básicas das danças e da cenografia. Contudo, todas as vertentes da *performance* são posteriormente, na maioria das vezes, trabalhadas de forma colaborativa. Não existem métodos compositivos predefinidos ou estruturados. No que diz respeito à componente musical, por vezes é elaborado um instrumental a partir de uma letra escrita por um MC; também pode acontecer o processo inverso, ou seja, são

³⁸ <http://www.rtp.pt/antena3/index.php?t=Estreia-video-Pobre-e-Rico-de-Batida&rtp&article=12746&layout=18&visual=13&tm=12&tag=105>. [Acesso no dia 02-10-2014].

fornecidos ao MC um instrumental e uma narrativa, a partir das quais ele deverá escrever uma letra. Outras vezes, Coquenão não recorre à colaboração de um MC, como nos casos de *Bazuka*, *Alegria* ou *Pobre e Rico*, e elabora a composição sozinho, usando excertos de filmes ou documentários. Em todos os casos, o processo criativo baseia-se sempre na existência de um estímulo que pode ser sonoro, como no caso de repertório musical angolano de décadas anteriores, que é reinventado; pode ser visual, como uma fotografia, ou fotogramas, sequências de filmes, ou, ainda, uma notícia de atualidade, normalmente de cariz sociopolítico. Estes dispositivos funcionam como impulso gerador da criação, mas a composição das peças decorre de forma espontânea, sem haver um esquema compositivo fixo. O mesmo se verifica com a dança. Os dançarinos, que foram variando ao longo dos anos, têm a possibilidade de desenvolver movimentos e imagens corporais livremente escolhidos e articulados a partir de uma narrativa sugerida. Em muitos casos, preexiste portanto uma ideia, uma imagem, um sentimento, uma sensação para ser transposta na dança, transposição que é feita de acordo com a subjetividade, as técnicas e a linguagem corporal de cada dançarino. Os passos de dança apresentam normalmente um cruzamento de vários estilos que incluem principalmente os “toques” do *kuduro*, ou outros passos de danças africanas, *hip-hop* ou ainda dança contemporânea. Sendo a dança algo que integra apenas o *show* ao vivo, e tendo em conta que os próprios dançarinos, tal como os músicos, podem não ser sempre os mesmos, é possível uma maior improvisação, no sentido em que o público não tem a expectativa de assistir a um determinada coreografia; pode pelo contrário acontecer, com a música ou com os vídeos, que parte da audiência já os conheça e reconheça. Porém, não obstante a parte instrumental possuir uma estrutura mais fixa, é sempre implícita uma certa imprevisibilidade no que diz respeito aos acontecimentos sonoros ao vivo, no palco.

Os espetáculos do Batida reservam especial importância também aos aspetos cénicos: a presença dos vídeos e das danças, a atenção dada aos fatos e às luzes são todos elementos essenciais na realização de um *show*. Existe um cúmulo de referências culturais, simbólicas, que se encadeiam num todo cenográfico, ativando uma estética da mescla identitária, geográfica, temporal e tendo grande impacto na audiência. Numa fase inicial, inspirado pelo trabalho da Associação Batoto Yetu³⁹, Pedro Coquenão

³⁹ A Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu Portugal (BYP) é uma entidade sem fins lucrativos, fundada em Portugal em 1996. A associação, cujo alvo são principalmente crianças e jovens de origem africana residentes na área metropolitana de Lisboa, desenvolve trabalho de cariz social e cultural,

resolve criar uma parceria com a mesma, envolvendo, no Batida, quatro dos seus membros na qualidade de bailarinos, com os seus fatos tradicionais e as suas máscaras. Os bailarinos integram o projeto durante três anos, até a altura em que Coquenão começa a querer explorar novos caminhos coreográficos que não abordem apenas as danças tradicionais propostas pela Associação Batoto Yeto. Batida visa atingir uma amálgama entre “tradicional” e “contemporâneo”, em termos musicais, coreográficos e cenográficos, a intenção é assim aquela de criar a sua própria linguagem, destacando-a portanto de um mero decalque de práticas tradicionais. Por esta razão, após a realização artesanal de uma máscara original, feita de madeira, com a ajuda da própria Batoto Yeto, Coquenão resolve fabricar novas máscaras, usando material de produção industrial, objetos que fazem parte do dia-a-dia das pessoas, achados em lojas como IKEA, AKI ou Leroy Merlin. O resultado são máscaras realizadas com tampas de sanitas, piaçabas, fita-cola, presilhas e restos de panos angolanos entre outras coisas. De forma idêntica, as saias usadas para dançar, que nas anteriores atuações com a Associação Batoto Yeto eram de palha, são agora feitas a partir de restos de panos angolanos. No palco, para além dessas máscaras, são utilizados outros recursos, como, por exemplo, a efígie do Presidente angolano José Eduardo dos Santos, com propósito de crítica ao atual regime governamental angolano, ou bidões iluminados com a função de candeeiros e assim por diante.



Figura 14. Show de Batida, Festival de Músicas do Mundo, Sines, 20 de Julho de 2013⁴⁰

através da música e da dança.

⁴⁰ Mario Pires, (20 Julho de 2013), FMM2013-Batida, Sines [fotografia], <https://www.flickr.com/photos/retorta/9334851919/in/set-72157634731271277/> [Acesso em 02-10 2014].



Figura 15., Pedro Coquenão mostra a imagem de José Eduardo dos Santos, Presidente da República de Angola. Show de Batida, Festival de Músicas do Mundo, Sines, 20 de Julho de 2013.⁴¹

No que diz respeito ao público, Batida não tem uma audiência específica que quer atingir, contudo a sua maioria é composta por indivíduos de idade entre os quinze e os trinta e cinco anos, independentemente do país de origem. Os países onde o projeto desperta mais a atenção do público, gerando respostas positivas, são em primeiro lugar Portugal, seguido por Angola, Reino Unido, França, Alemanha, Estados Unidos, Quênia e Brasil. Trata-se de sítios onde a editora Soundway Records edita maioritariamente os seus discos, como são também os países onde Batida tem sido convidado mais vezes para atuar. Apesar da nacionalidade do músico ser também angolana e do seu projeto ser muito inspirado em Angola, Batida, até a data de hoje, nunca atuou no país africano. A razão disso reside no facto de não existir um circuito musical ou uma audiência preparada ou disposta a acolher o conjunto. O âmbito que mais poderia condizer, principalmente pelo teor interventivo do projeto, seria naturalmente o âmbito do *hip-hop*, onde MCK ou Ikonoklasta são figuras maiores, por exemplo. No entanto, acontece que este é um circuito muito fechado a outras práticas que se afastem do formato tradicional do *hip-hop* e tem, sobretudo, alguma resistência no que diz respeito ao

⁴¹ *Ibidem.*

kuduro. Ao mesmo tempo, fora desse circuito, Batida não encontraria encaixe fácil pela sua índole contestatária perante a situação política angolana. MCK e Ikonoklasta, dois dos artistas “cúmplices” de Pedro Coquenão, são conhecidos em Angola pela oposição ao governo de José Eduardo dos Santos, tendo sido por isso alvo de censuras. Fazem parte de uma nova geração de *rappers* conhecida pelas mensagens de protesto que fazem chegar a uma ampla audiência. O tipo de *hip-hop* que levam a cabo é um *hip-hop underground* ou “consciente” que, como foi explicado no quadro histórico (ver II.3), por ser preocupado e envolvido na ação, tem pouco – ou nenhum – espaço nos *média*, contudo, acaba por atingir igualmente o grande público. Assim sendo, Batida, quer pela forma quer pelo conteúdo, não tem tido a oportunidade de entrar no mercado angolano, apesar de ter muitos apreciadores e seguidores e estabelecer sempre novas colaborações.

6. “Tento fazer as coisas de forma que eu me explique através delas”: o palco como choque das culturas, das memórias e das ideias

Todos os atos performativos de Pedro Coquenão, desde a escolha dos nomes para os diferentes projetos até à *mise-en-scene* dos mesmos, são atos de explicação identitária, ocasiões que lhe permitem construir a sua própria identidade por meio de expedientes mnemónicos, experienciais, artísticos. É um bilhete de identidade, que não pretende fornecer uma interpretação definida e definitiva, mas algo em constante construção, uma condição aberta que acolhe estímulos do passado, a extemporaneidade do presente e possibilidades para inspirar o futuro.

Num dos *shows* em que estive presente, Pedro Coquenão usava um chapéu que lembrava os chapéus usados pelos colonos. Posteriormente, durante uma das conversas que tivemos, ele disse-me que utilizava aquela peça de vestuário para se explicar, através de uma pequena provocação, ou seja, apresentar uma contraposição entre a imagem e a mensagem veiculadas pela sua *performance* e o rótulo de colono que por vezes lhe é atribuído, como acontece com a maioria dos “retornados”:

“Aquele chapéu ali eu comprei-o porque às vezes sinto um bocado uma dificuldade em ser aceite como africano, ou das pessoas me verem nesse papel um bocadinho também. Acho que é muito fácil para elas me verem como colono. Então, parece que pode ser interessante, às vezes, usar aquele chapéu e ser “colono”, ser um colono simpático, um colono porreiro e acho que as pessoas, se calhar, vão aceitar

mais assim como um opressor ou então não... Então depois vão, se calhar, reparar que eu também não tenho muito cara disso, não fico bem como opressor... [...] Então se calhar tu não és bem um colono, se calhar, és outra coisa. Acho que aquele chapéu é bom para usar, para as pessoas perceberem que aquilo não me fica assim na perfeição [...]. E tento que cada peça seja um bocadinho isso, seja um encontro entre várias coisas, coisas que uso no palco. Tento fazer as coisas de maneira que eu me explique através delas.”

O percurso artístico de Pedro Coquenão nasce da sua experiência pessoal e delineia-se como resposta à sua experiência pessoal, reflexo, representação e interpretação da sua subjetividade no encontro consigo próprio e com o “outro”. É um exercício de escuta e localização pessoal numa geografia de identidades fragmentadas que convivem no indivíduo e são explicadas no ato performativo. Contudo, nunca é um ato solitário, está sempre implícita a interligação aos outros, pois é a inter-relação que torna possível, consistente e significativa a existência individual. Aquela ideia do “nós”, outrora referida, subjaz a toda a sua produção criativa, alimenta constantemente o seu fazer, quer divulgando e partilhando práticas musicais pouco familiares aos horizontes auditivos das pessoas, quer na conceção e sistematização do seu trabalho de forma colaborativa, como também na intenção de animar as pistas de dança, que têm, a seu ver, a capacidade de juntar as pessoas de forma democrática. A palavra que Coquenão usa para ilustrar este processo é “*togetherness*”:

“Há uma palavra inglesa que eu gosto muito que é “*togetherness*”, que tem um bocado que ver com a pista de dança, com trazer as pessoas juntas para um sítio, para se encontrarem e sentirem-se parte de um todo. Tem um bocado que ver com a ideia de aldeia daquela roda e das pessoas se encontrarem ou todas as noites, ou todos os domingos ou todos os dias, para celebrarem qualquer coisa. Celebração. Tem um bocado que ver com celebração, o sentido de *togetherness*, de pertença, de procurar um lugar de pertença.”

A noção de pertença é outro ponto crucial tanto do seu percurso pessoal, como performativo e que resvala para uma pertença múltipla. O seu trabalho, sobretudo Batida, pode ser visto como um compêndio de referências e alusões culturais. Batida evoca tanto Angola como Portugal, como a África do Sul. Batida agrega e incorpora memórias. Ao pedir algumas palavras para definir Batida, Coquenão propõe “ritmo”, “batuque”, palavras já contidas no nome dado ao projeto. Acrescenta a ideia de “encontro”, de “choque”, pois o verbo “bater” designa um movimento acelerado de embate, neste caso de colisão entre culturas. Inclui, ainda, a importância das memórias:

“Certamente tios e tias e família tem que ver com isto, ou seja as memórias que eu tenho dos meus tios e da minha família e daquilo que vivi enquanto miúdo, das festas que havia na minha família, algumas festas que havia em que eu ouvia música de dança da altura. Acho que vem daí, vem da minha família, vem dessas festas, vem também de um primo meu que era DJ e que fazia rádio e que dançava e que me influenciou muito em querer fazer rádio e ser DJ, vem também dos meus primos com quem eu fazia danças e coreografias noutras festas que eu próprio promovia. Então, a parte da família e do convívio, e destes laços interrompidos com Angola têm muita razão de ser. Portanto a Batida como mote e a família como contexto.”

Batida tem uma ligação com as memórias de Pedro Coquenão, memórias que podemos considerar “incorporadas” (Connerton, 1989), memórias inscritas no corpo e transferidas e transfiguradas na *performance*; todos os sentidos são envolvido na prática performativa, originada de experiências e geradora de novas experiências. A *performance* vive das lembranças da infância como coreógrafo espontâneo e das imagens da aldeia onde:

“...as pessoas se juntam, fazem uma roda e cada um se exprime livremente ao centro e todos estão juntos e todos são um e cada um é um também. Gosto dessa ideia. De cada um ser aquilo que todos são. Mas estar-se a representar a ele próprio também e ele próprio está a representar a todos também ao mesmo tempo. Gosto disso. A parte do palco se calhar...”

O palco torna-se lugar que acolhe e permite juntar pessoas, revivificar assim eventos e o elo com o passado, propondo uma nova interpretação deste. A ocasião performativa contribui para moldar os eventos representados e criados, dependendo dos músicos e dançarinos envolvidos, do sítio onde decorre a *performance* e do tipo de audiência. O meio performativo, nas suas múltiplas dimensões, torna-se evento e gerador de novos significados (Behague 1984), palco de negociações identitárias e com a capacidade de incidir no tecido social.

Batida é uma forma de posicionamento na sociedade, um ato de abertura ao possível, às possíveis configurações identitárias. Proponho uma leitura das *performances* de Pedro Coquenão como “*performances of possibilities*” (Madison 1998). Trata-se de um olhar sobre a *performance* como ato não somente criativo mas interventivo, que envolve *performers*, audiência e sociedade num tecido de sentidos históricos, simbólicos, políticos. A *performance*, segundo esta visão, comporta um poder de transformação, de transgressão, de diálogo e interrogação e a construção de

possíveis alternativas. Uma presença plena que torna os sujeitos factos e fatores de significados e mergulhados na experiência (Madison, 1998:472-473). Todas estas características são identificáveis nos *shows* do DJ Mpula. Madison propõe três perguntas relativamente às *performances* das possibilidades que aplicamos ao presente caso de estudo. «1) *By what definable and material means will the Subjects themselves benefit from the performance?* 2) *How can the performance contribute to a more enlightened and involved citizenship that will disturb systems and processes that limit freedoms and possibilities?* 3) *In what ways will the performers probe questions of identity, representation, and fairness that will enrich their own subjectivity, cultural politics, and art?»* (Madison 1998:472). Relativamente à primeira pergunta Madison sugere a inegável conexão entre o *performer* e a sua própria experiência ligada à representação. A *performance* torna-se uma teia de significados que junta os vários atores, o *performer* e os espetadores, num processo de identificação, criando espaço para interrogações. Defrontamo-nos evidentemente com tal processo nos *shows* de Batida. Como foi referido, é manifesto que o trabalho de Pedro Coquenão está embebido de experiência pessoal, e que a *performance* é um dispositivo para ressignificar esta experiência que vem a ser partilhada com as variadas audiências às quais é proposta mais de uma interrogação. Quando na capa do álbum *Dance Mwangolé* nos deparamos com a interrogação "saúde?", quando vemos a imagem do músico com um chapéu colonial, quando os vídeos projetados questionam a sociedade angolana ou o seu atual sistema político, todas estas são questões que saem da bagagem pessoal do sujeito e que são colocadas a outros sujeitos, que se imergem na *performance* e são levados a interpelarem-se pessoalmente sobre a sua própria configuração identitária. A segunda pergunta avançada por Madison abrange o espaço da dimensão interventiva. Será possível afirmar que Batida se expande nessa área, estabelecendo uma ponte entre o sujeito e a sua audiência, abre um espaço de resistência e de transformação política e social naquela conexão interindividual que é ponto fulcral da sua ação performativa. O Coletivo Fazuma, e depois Batida, têm encarnado e encarnam formas de contestação ou de crítica apelando ao espetador, disposto a acolher esses estímulos, para ser levado a refletir sobre os temas propostos. «*The performance ambitiously hopes to guide members of the audience and give them equipment for the journey: empathy and intellect, passion and critique*» (Madison 1998:479). Por último, no que diz respeito às questões identitárias, Madison salienta como a *performance* induz a enfrentar uma viagem na identidade que pode resultar mais árdua para o performer que para audiência:

«*The performer is not only engaged but she strives to become*» (Madison 1998:480). O *performer* é levado a representar não apenas um mundo repartido de fragmentos identitários, como o cenário político implícito a todos eles. É o que acontece no Batida, quando Coquenão aproxima o *semba* e, implicitamente a força contestatária e de renovação que o género teve ao longo da década de setenta, ao *hip-hop* ou ao *kuduro* que são respostas de protesto atuais perante a condição social angolana. Junta identidades sonoras e performativas na busca de uma possível construção identitária e de propostas interventivas. O momento performativo proporciona, assim, a possibilidade de organizar uma narrativa pessoal, emoções e ideologias num processamento contínuo de reinvenção individual. A *performance* não só alimenta-se da experiência, mas molda a experiência, desafiando o sujeito a representar a sua biografia, as suas ideologias, e a sua identidade desancorada. Batida faz isso no palco, representa-se e no gesto da representação, reinventa-se, performando várias possibilidades: deslocações geográficas, transformações políticas, mesclas culturais, diálogos temporais e identitários, tudo encadeado numa narrativa sonora.

Conclusões: Memórias do passado, Práticas do presente

Sou testemunho da noção geográfica
que identifica as quatro direções
do sol às muitas mais que o homem tem.
Sou mensageiro das identidades
de que se forja a fala do silêncio.
Habitó um continente e a comunhão prevista
além dos horizontes por transpor.
Renovo-me em saber, olhando o sol
acesa a cor para além destas fronteiras.

(Ruy Duarte de Carvalho,
Primeira proposta para uma noção geográfica)

De mensageiros de identidades para além das fronteiras, como o poeta angolano Ruy Duarte de Carvalho escreve no seu poema, pode ser considerada a condição dos intervenientes cujas práticas expressivas foram retratadas nesta investigação. Os naturais e ex-residentes de Angola com os seus convívios, e Pedro Coquenão com o seu trabalho, informam-nos sobre modos diferentes de articulação identitária, moldadas, em ambos os casos, por eventos marcantes do passado, isto é, os processos de migração forçada.

“Retornados” foi o nome dado aos indivíduos de origem portuguesa que a partir de 1974/75 migraram forçadamente dos países extraeuropeus que se encontravam sob o domínio português, devido ao processo de descolonização. Porém, esta designação contém uma certa ambivalência, uma vez que a maioria dos migrantes que se dirigia a Portugal tinha nascido em Angola e não conhecia o país de destino, pelo que a ideia do “retorno” não se pode, em muitos dos casos, considerar apropriada. Foram adotadas então as autodenominações énicas de “refugiados” ou de “naturais e ex-residentes de Angola” ou, ainda, de migrantes da descolonização portuguesa, protagonistas de uma “migração invisível” (Smith 2003) que implicou um processo de adaptação e de reinvenção identitária – que continua ainda na atualidade – tendo a música desenvolvido, neste processo, um papel fundamental. Quis entender qual o papel das práticas expressivas e da memória na reconstrução identitária, e de que forma se verifica a construção sonora do “lugar”, quer físico, quer imaginado, num contexto de “deslocação” pós-colonial.

O modelo elaborado por Adelaida Reyes tem sido o ponto de partida para a análise das práticas expressivas representadas: a lente paradigmática por ela proposta, relativamente a fenómenos de deslocação involuntária, permitiu identificar as fases pré-migratória, de partida e de restabelecimento dos migrantes da descolonização. O foco tem sido apontado, fundamentalmente, para a fase de restabelecimento, ou seja, a fixação no território geográfico de chegada, em Portugal. As *performances* estudadas ocorrem no presente etnográfico. Contudo, agregam diferentes passados: tanto o passado pré-migratório, como as quatro décadas que decorreram desde o momento da partida. Durante o trabalho de campo deparei constantemente com estas fronteiras temporais, chegando a perceber que os eventos performativos aconteciam vinculando dois eixos temporais: um diacrónico, o passado, e outro sincrónico, o presente. No cruzamento entre os dois, situava-se o campo da minha investigação

Os passados evocados não se colocam em oposição com o presente, mas sim numa posição dialógica: a dimensão diaspórica é projetada pelos intervenientes nos seus vários níveis existenciais, e revitalizada com práticas mnemónicas suportadas também pelas práticas expressivas e vice-versa. No que diz respeito aos convívios dos naturais e ex-residentes de Angola, propus a interpretação dos mesmos como “cerimónias comemorativas” onde, através de práticas performativas, é celebrado o passado (Connerton 1989), um passado partilhado e reativado sensorialmente. Como vimos, todas as vertentes dos encontros “Huambo100” e “Os inseparáveis da Huíla” são alimentadas por um aparato sensorial que estimula a memória para conferir novos significados ao presente. O participante é assim levado a «atirar-se imgeticamente, em termos de imagens», usando as palavras de um dos intervenientes, para o seu passado africano. Contudo, este aparato sensorial não é constituído apenas por imagens, mas também por sabores, odores e sobretudo sons. As práticas sonoras são as que mais favorecem e movimentam as lembranças inscritas no corpo (Connerton 1989; Stoller 1992), sendo as mesmas renovadas no meio performativo. Porém, estas cerimónias não são apenas uma reprodução do passado ou um exercício de “saudade”, mas desempenham também a função de negociar e legitimar identidades, e criar novas vivências. Outras memórias são geradas para sustentar a realidade diária, permitindo preservar a faceta identitária angolana, uma vez que, em muitos casos, os laços com Angola foram cortados.

Da mesma maneira, o trabalho de Pedro Coquenão relaciona-se com o passado,

com a diferença que, no seu caso, não se trata de memórias pessoais, tendo ele abandonado Angola muito cedo, mas são memórias transmitidas pela família ou construídas, por analogia, por meio das experiências tidas na África do Sul. Ainda assim, o passado é projetado nos seus *shows*, ou nos temas musicais por ele criados, através do uso e da reelaboração de composições do repertório angolano dos anos setenta.

À luz das sugestões teóricas de Philip Bohlman o passado pode ser visto, em ambos os casos de estudo retratados, como um espaço de “conhecimento epistémico” (Bohlman 2008:260) que enforma as práticas musicais e que por elas é modelado, caracterizando-se como um lugar de expressão identitária. O passado é algo inerente à construção das práticas performativas, algo que subjaz a toda a construção cultural da qual elas se alimentam. As *performances* são também um “espaço contestado” (Bohlman 2008:260), no sentido em que veiculam ideologias através dos acontecimentos performativos. Os convívios “Huambo100” e “Os Inseparáveis da Huíla” configuram-se como uma resposta a um longo silenciamento histórico sobre a migração em massa dos antigos territórios coloniais, e uma forma para afirmar uma identidade coletiva circunscrita ao espaço performativo. Os encontros representam ainda uma forma para os participantes reivindicarem a sua “angolanidade”, que sentem às vezes contestada, como vimos no caso do tema *Muxima*, entoado por Mestre Capitão no convívio “Huambo100”.

Os *shows* de Batida transmitem outro tipo de ideologia: proporcionam uma forma de protesto mais focada no presente e menos no passado e não visam contestar social e politicamente “o que foi”, mas “o que hoje é”. Todo o trabalho de Pedro Coquenão tem uma direção interventiva, alcançada através da divulgação de práticas expressivas africanas pouco familiares ao ouvido ocidental, por meio das provocações ou das mensagens de críticas transmitidas à audiência por todas as componentes das *performances* de Batida, isto é, as músicas, as letras dos temas, os vídeos, os elementos cenográficos.

O passado representa, ainda, um “espaço narrativo” (Bohlman 2008:261) já que existem relatos, várias histórias, inscritas nas *performances*. O passado, portanto, deve ser interpretado por meio da prática expressiva e nela manifesta-se uma importante ligação entre espaço e corpo que possibilita poderes de transformação:

“The interpretation of the past through performance relies on the premise that musicians perform in order actively to transform their bodies and the spaces they occupy.[...]By necessity, the fieldworker enters into these spaces in the present in order to have her attention arrested by the transformations that performers work on the spaces as historically shifting fields. Each performance, each moment shaped by musical practice, draws the fieldworker into a complex of meanings embodied by the physical spaces linking present to past.” (Bohlman 2008:263)

A perspetiva da transformação, da mudança, é implícita em toda a produção de Pedro Coquenão, tendo por esta razão proposto a interpretação das suas performances como *Performances of Possibilities* (Madison 2003), isto é, ações criativas e interventivas que permitem tanto proporcionar momentos de reflexão, de sátira ou de desaprovação do cenário social angolano, quanto legitimar e defender as variadas possibilidades da autorrepresentação fruto da sua experiência transcultural.

É possível identificar, portanto, diferentes usos das memórias nos dois casos descritos. Relativamente aos convívios dos ex-residentes do Huambo e da Huíla, referi a ideia de “teatro das memórias”, uma vez que as lembranças são direcionadas para reatualizar, com vários expedientes sensoriais, um passado desvanecido, com o objetivo de preservação identitária. Os convívios, e as práticas expressivas que neles ocorrem, têm a finalidade de repropor vivências coletivas que, doutra forma, seriam impossíveis. Há a busca do extemporâneo: a maioria dos participantes nunca regressou a Angola e a ligação que mantêm com a fase pré-migratória é essencialmente mnemónica. Contudo, o ato de recordar que molda os eventos, não desempenha apenas a função de celebração do passado, pois é inegável a ligação com o presente: os convívios não repropõem apenas memórias retidas, mas servem na atualidade para sustentar os elos comunitários a afirmar musicalmente a angolanidade dos participantes.

Os *shows* de Batida, originados igualmente por um passado pré-migratório, são também alimentados por memórias; todavia, a forma de revivificação do passado apresenta-se substancialmente diferente. Em primeiro lugar, os contatos com o país de origem não foram interrompidos, sendo desta forma possível elaborar novas vivências e atribuir novos sentidos à relação com o passado. Se no primeiro caso foi frequente ouvir afirmações dos participantes nos convívios tais como «Nunca voltei, porque Angola já não é o que era», como justificação para nunca ter regressado ao país africano, no caso de Pedro Coquenão a reação foi outra: «Angola está por descobrir, está a descobrir-se a ela própria». Fatores geracionais podem influir neste posicionamento diferente perante eventos traumáticos. Como refere Rui Cidra no caso da migração cabo-verdiana em

Portugal:

“Contrariamente à geração imigrante dos seus pais, as suas práticas musicais não foram motivadas por uma relação ‘defensiva’ (Gross et al., 1994) com a ‘memória’ e as referências de um território de origem, mas preconizaram, antes, a formação de identidades ‘assertivas’ (Gross et al., 1994), eminentemente políticas e complexas do ponto de vista das identificações, ajustadas a interpretar a sua experiência em território português.” (Cidra, 2008:117)

Pedro Coquenão pertence à segunda geração de refugiados, e a sua é certamente uma identidade mais “assertiva” que vai ao encontro da busca e da construção de uma Angola contemporânea.

Uma etnografia musical centrada nos sujeitos, focada nas suas biografias e experiências (Rice 2003), permitiu portanto distinguir o uso de diferentes estratégias identitárias, discursivas e performativas. As três dimensões do espaço musical, definidas por Timothy Rice, são lugar, tempo e metáfora (Rice 2003). Começando pelo tempo, este é definido no modelo de Rice, é concebido como cronológico, histórico, experiencial e fenomenológico. Nos casos analisados existe, como foi referido, um continuo deslizar entre passado e presente que determina o tempo experiencial. O lugar é definido quer por lugares físicos, quer por espaços imaginados, arenas musicais, nestes casos moldadas por diferentes fatores experienciais: migratórios, coloniais e póscoloniais, locais e globais. Todos estes elementos associados permitem organizar o espaço onde os eventos musicais acontecem e, por sua vez, o moldam e vice-versa. Existem lugares físicos onde as performances acontecem, e lugares imaginados que resvalam numa ideia de múltiplas pertenças geográficas e imaginárias que se encadeiam num espaço que alude à ideia de “lusofonia”. Os espaços físicos e imaginários onde Pedro Coquenão atua, configuram-se como estratégias para sistematizar o seu mosaico identitário e para transmitir à sua audiência, entre outras coisas, as possibilidades de um múltiplo posicionamento, isto é, variadas possibilidades da autorrepresentação no espaço. Igualmente, no que diz respeito aos participantes nos convívios, evidencia-se uma dupla-pertença espacial: por um lado é evocado, no ato celebrativo, o espaço festivo que ocorria no tempo da pré-independência em Angola, por outro lado existe um espaço físico onde as performances decorrem, em Portugal. Os dois espaços, o imaginado e o real, cruzam-se, fortalecendo a ideia de uma ponte espacial e geográfica imaginária que une identidades culturais. A lusofonia pode ser vista também como

“metafora” sendo esta, por Timothy Rice, um sistema comportamental, simbólico, discursivo, translação da música ela própria.

A lusofonia é um construto político e cultural, derivado da mais antiga teoria do lusotropicalismo, que visa patentear uma pertença e uma partilha identitária entre os países de língua portuguesa, antes o império, agora a “comunidade lusofona”, do qual são subtraídos os valores cáusticos, autoritários e soberanos, valorizando a conceção da mistura cultural, da mestiçagem, de um olhar plural. O espaço lusófono, é promovido no discurso e na *performance* dos intervenientes. No caso dos convívios é revelada pelas músicas de Angola, Brasil, Cabo Verde, que constituem as referências sonoras, antigas e atuais, dos participantes; no trabalho de Pedro Coquenão é evidente esta busca, através da promoção de músicos que se movimentam no espaço lusófono; através dos programas radiofónicos conduzidos por um locutor que tem uma linguagem e um sotaque que resultam da mistura de palavras e dos sotaques português, brasileiro, africano, cabo-verdiano; na ideia de “mestiçagem sonora”. É «a tal lusofonia, mas não centrada aqui» como ele afirmou. Uma lusofonia enquadrada na exaltação de um espaço transnacional. A noção de lusofonia, representa desta forma, para os vários intervenientes, embora de formas diferentes, um lugar de negociação e pacificação identitária, de redefinição da noção de etnicidade.

Com esta investigação foram dados alguns exemplos de como os intervenientes concebem e produzem as próprias práticas culturais na dimensão transnacional pós-colonial, articulando uma geografia identitária “deslocalizada” que ultrapassa os confins nacionais definidos espacialmente. A música, no caso dos migrantes da descolonização angolana, ajudou e ajuda a manter laços e contactos com a sociedade emissora, a facilitar a integração na sociedade recetora, a redefinir identidades e gerar novas zonas de expressão cultural.

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAMSON, Roger D.

1970 "A Performance-Centred Approach to Gossip", *Man*, New Series, Vol. 5, No. 2 (June), pp. 290-301.

ACÁCIO, Manuel

2009 *A Balada do Ultramar*, Alfragide, Oficina do Livro.

ACNUR

1951 *Convenção de Genebra*.

AGAWU, Kofi

1992 "Representing African Music" *Critical Inquiry* Vol. 18, No. 2 (Winter), Chicago, The University of Chicago Press, pp. 245-266.

1995 "The Invention of "African Rhythm" *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, No. 3, Music Anthropologies and Music Histories (Autumn), pp. 380-395.

ALEXANDRE, Valentim

1993 "Ideologia, economia e política: a questão colonial na implantação do Estado Novo" *Análise Social*, vol. xxviii (123-124), 1993 (4.º- 5.º-), pp. 1117-1136.

ALMEIDA, Miguel Vale de

2008 "Portugal's Colonial Complex: From Colonial Lusotropicalism to Postcolonial Lusophony, Queen's Postcolonial Research Forum Queen's University", Belfast, <http://miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/2008/05/portugals-colonial-complex.pdf>.

ANDERSON, Benedict

1992 *Imagined Communities: Reflections on the Origin the Spread of Nationalism*, London, Verso (1983).

BAILY, John

2005 "So near, so Far: Kabul's Music in Exile" *Ethnomusicology Forum*, Vol. 14, No. 2, Music and Identity in Central Asia, November, pp. 213-233.

1999 "Music and refugee lives: Afghans in eastern Iran and California", *Forced Migration*, Review Vol. 6, pp. 10-12.

BAUMAN, Richard

1975 "Verbal art as Performance", *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77, No. June, pp. 290-311.

BÉHAGUE, Gerard

1984 *Performance practice: ethnomusicological perspectives*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.

BHABHA, Homi K.

1984 "Of Mimicry and man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, Vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis, Spring, pp.125-133, Cambridge, MIT Press.

2000 "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", em *Nation and Narration*, Homi Bhabha (ed.) pp.291-323, (1990).

BITHELL, Caroline

2006 "The Past in Music: Introduction" *Ethnomusicology Forum*, Vol. 15, No. 1, The Past in Music (Jun.), pp. 3-16.

BOHLMAN, Philip V.

2008 "Returning to the Ethnomusicological Past", em *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Timothy J. Cooley and Gregory Barz (ed.), New York, Oxford University Press pp. 246-270.

BRUNER, Edward & Victor TURNER (eds. lit.)

1986 *The Anthropology of Experience*, Chicago, University of Illinois Press.

CARVALHO, João Soeiro

2007 "A Experiência Transcultural na Música: Relatividade e Alteridade", *Revista da Faculdade de Sociais e Humanas*, No 19, Lisboa, Edições Colibri, pp.119-126.

CARVALHO, Ruy Duarte de

1976 *A Decisão da Idade: Poemas*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

CASTELO, Cláudia

2011 "Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre", *Blogue de História Lusófona*, Lisboa, Ano VI, setembro de 2011, PP. 261-280.

CIDRA, Rui

2002 "«Ser real»: o rap na construção de identidades na Área Metropolitana de Lisboa", *Ethnologia*, 12-14, Departamento De Antropologia Da Universidade Nova De Lisboa, Lisboa, pp. 189-222.

2008 "Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: redes transnacionais, world music e múltiplas formações crioulas", *Comunidade(s) Cabo-Verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdianas*, Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI, I.P.), Lisboa.

2010a "Duo Ouro Negro", ", *Enciclopédia da Música em Portugal do século XX*, vol. A-C, Lisboa, Circulo de Leitores, pp.387-390.

2010b "Hip-Hop", ", *Enciclopédia da Música em Portugal do século XX*, vol. C-L, Lisboa, Circulo de Leitores, pp.618-623.

2010c "Kizomba", *Enciclopédia da Música em Portugal do século XX*, vol. C-L, Lisboa, Circulo de Leitores, p.674.

2010d “Migração”, *Enciclopédia da Música em Portugal do século XX*, vol. L-P, Lisboa, Circulo de Leitores, pp.775-793.

2010e “Rebita”, *Enciclopédia da Música em Portugal do século XX*, vol. P-Z, Lisboa, Circulo de Leitores, p.1103.

2010f “Semba”, *Enciclopédia da Música em Portugal do século XX*, vol. P-Z, Lisboa, Circulo de Leitores, pp.1195-1196.

CONNERTON, Paul

1989 *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press.

2008 “Seven types of Forgetting”, *Memory Studies* 1, pp. 59-71.

CÔRTE-REAL, Maria de São José (Ed.lit.)

2010 *Migrações - Música e Migração*, nº 7. Out., Lisboa: ACIDI.

D’AGOSTINO, Gabriella

2005-2006 “Storia e storie di vita. La costruzione della memoria coloniale”, *Archivio Antropologico Mediterraneo*, anno VIII/IX (2005-2006), No 8/9 pp. 47-60.

DESMOND Jane C.

1993-1994 “Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies”, *Cultural Critique* No. 26 (Winter, 1993-1994), Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 33-63,

DROZ, Bernard

2007 *Storia della decolonizzazione nel XX secolo*, Milano, Bruno Mondadori.

ERLMANN, Veit

1994 “Africa Civilized, Africa Uncivilized - Local Culture, World System and South African Music”, *Journal of Southern African Studies* Vol.20. No 2 June, pp.165-179.

1996 “The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections On World Music In The 1990s”, *Public Culture*, Vol. 8, No. 3, pp. 55-75.

ERCOLESSI, Maria Cristina

2011 *L’Angola independente*, Roma, Carocci Editore S.p.A.

FANON, Frantz

1986 *Black Skin, White Masks*, London, Pluto Press (1961).

FARIA, Susana & Cláudia Sofia PINTO

1996 *Retornados: identidades de um grupo (in)conformado*, (<http://hdl.handle.net/10400.8/196>).

FERRARO, Vincent

2009 “Dependency Theory: An Introduction”, Mount Holyoke College South Hadley, MA, July, (<http://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/depend.htm>).

- FIGUEIREDO, Isabela
2010 *Caderno das Memórias Coloniais*, Coimbra, Angelus Novus.
- GUERRA, João Paulo
2009 *Descolonização Portuguesa - O regresso das caravelas*, Alfragide, Oficina do Livro- Sociedade Editorial, Lda.
- HALBWACHS, Maurice
1990 *A memória coletiva*, São Paulo, Vértice, (1950).
- HALL, Stuart
2003 “Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite” *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*, L. Sovik (ed.), Brasília, UFMG, 1996, pp. 101-128.
- HARSGOR, Michael
1980 “Aftereffects of an 'Exemplary Decolonization’”, *The Journal of Contemporary History*, Vol. 15, No. 1, Imperial Hangovers, Janeiro, pp.143-167.
- HENRIKSEN, Thomas H.
1976 “People's War in Angola, Mozambique, and Guinea-Bissau”, *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 14, No. 3 (Sep.), pp. 377-399.

1977 “Some Notes on the National Liberation Wars in Angola, Mozambique, and Guinea-Bissau”, *Military Affairs*, Vol. 41, No. 1 (Feb.), pp. 30-37.
- KHAN, Sheila
2009 *Imigrantes Africanos Moçambicanos: Narrativa de Imigração e de Identidade e Estratégias de Aculturação em Portugal e na Inglaterra*, Lisboa, Edições Colibri.
- KUBIK, Gerhard
1997 “O Intercâmbio Cultural ente Angola e Portugal no domínio da Música desde o século XVI, em *Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música*”, Castelo -Branco S.E.S (coord), Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- LOOMBA, Ania
2000 *Colonialismo/Postcolonialismo*, Roma, Meltemi Editore srl.
- LOPES, Afonso Soares
2012 *Portugal na rota da vergonha - A grande diáspora*, Lisboa, Chiado Editora.
- MACHADO, Bruno
2011 *Os filhos dos Retornados*, Dissertação de Mestrado em População Sociedade e Território, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa, <http://hdl.handle.net/10451/6868>.
- MACQUEEN, Norman
1985 “Portugal and Africa: The Politics of Re-Engagement”, *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 23, No. 1, Cambridge University Press, Março, pp. 31-51.

MADISON, Soyini D.

2003 "Performance, personal narratives and the politics of possibilities", em ed. Y.S.Lincoln and N.K.Denzin, *Turning points in qualitative research*, New York, Altamira Press, pp. 469- 486.

MALLET, Julien

1997 "Musique urbaine et construction politique de l'identité en Angola", in *L'Homme et la société*, No 126, octobre-décembre, pp. 37-48.

2002 "World music: une question d'ethnomusicologie?", *Cahiers d'Études Africaines*, No 168, XLII-4, pp. 831-852.

2004 "Ethnomusicologie des "jeunes musique", *L'Homme* 171-172, juillet-décembre , pp. 477-488.

MARCON, Frank

2012a "Juventudes africanas em Lisboa e o Kuduro: Imigração, Etnicidade e Expressividade", *VII Congresso Português de Sociologia*, 19 a 22 de Junho 2012, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação
(http://www.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP1510_ed.pdf).

2012b "Kuduro, estilos de vida e processos de identificação em Lisboa", *VII Congresso Português de Sociologia*, 19 a 22 de Junho 2012, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação
(http://www.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP1510_ed.pdf).

MARTINS, Moisés de Lemos

2006 "Lusofonia e luso-tropicalismo: Equívocos e possibilidades de dois conceitos hiper-identitários." *Visages d'Amérique Latine*, 3 (June): 89–96.

MATUNHO, Jephias

2011 "A critique of modernization and dependency theories in Africa: Critical assessment" *African Journal of History and Culture* Vol. 3(5), (June), pp. 65-72.

MCLEOD, Norma, and Marcia HERNDON

1979 *Music as Culture*, Norwood, PA: Norwood Editions.

1980 *The Ethnography of Musical Performance*, Norwood, PA: Norwood Editions.

METZ, Steven

1984 "American Attitudes Toward Decolonization in Africa", *Political Science Quarterly*, Vol. 99, No. 3 (Autumn), pp. 515-533.

MOORE, Will H. & Stephen M. SHELLMAN

2004 "Fear of Persecution: Forced Migration, 1952-1995", *The Journal of Conflict Resolution*, Vol. 48, No. 5 (Oct., 2004), pp. 723-745.

MOORMAN, Marissa

2008 *Intonations – A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Ohio, Ohio University Press.

2008 “Estámos sempre a subir’: kúduro music in Angola and Portugal” invited paper presented at Africa in Portuguese, the Portuguese in Africa: an International Research Conference, University of Notre Dame, April 18-19, 2008.

MORAIS, Domingos; CAIADO, José Pedro

1986 *Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses*. Lisboa: IICT/ME.

NETTL, Bruno

1996 “Relating the present to the past: thoughts on the study of musical change and culture change in ethnomusicology” *M&A - Music and Anthropology*, No. 1, (<http://www.muspe.unibo.it/>).

NKETIA, Kwabena J.H.

1974 *The Music of Africa*, New York, W. W. Norton.

OLIVEIRA, Nelson Clemente Santos Dias

2008 “A integração dos ‘retornados’ no interior de Portugal: o caso do distrito da Guarda”, *VI Congresso Português de Sociologia- Mundos Sociais: Saberes e Práticas*, Lisboa, UNL-FCSH, 25-28 de Junho de 2008, (<http://www.aps.pt/vicongresso/>).

PEIXOTO, Carolina

2010 “Por uma perspectiva histórica pós-colonial, um estudo de caso: A ‘descolonização’ de Angola e o retorno dos “nacionais””. *7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos (CIEA7) - 50 anos das independências africanas: desafios para a modernidade*, Lisboa, 9-11 setembro.

2011 “A mídia portuguesa e o retorno dos nacionais”, *O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica dos Programas de Mestrado e Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC*, 6, 28.

PERSON-LYNN KWAKU

1989 “Rap Music: Afrikan Music Renaissance in America” em Djedje, J.C (ed) *African Musicology:Current Trends* vol. II, Los Angeles, University of California and Crossroads Press, pp.99-113.

PIRES, Rui Pena (ed.lit.)

1984 *Os Retornados : Um Estudo Sociográfico*, Cadernos I.E.D, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, Lisboa.

QURESHI, Burkhardt, Regula

1987 “Musical sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis”, *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 1 (Winter, 1987), pp. 56-86.

1994 “Exploring Time Cross-Culturally: Ideology and Performance of Time in the Sufi Qawwālī”, *The Journal of Musicology*, Vol. 12, No. 4 (Autumn, 1994), pp. 491-528.

2000 "How Does Music Mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian "sarangi"", *American Ethnologist*, Vol. 27, No. 4 (Nov., 2000), pp. 805-838.

REED, Susan A.

1998 "The Politics and Poetics of Dance", *Annual Review of Anthropology*, Vol. 27 (1998), pp. 503-532.

REYES, Adelaide

1979 "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology," *Sociologus*: 1-19.

1989 "Music and Tradition: from native to adopted land through the refugee experience", *Yearbook for Traditional Music*, vol. 21, pp. 25-35.

1990 "Music and Forced Migration" – *The World of Music*, Vol. 32 No 3, Bamberg, Otto-Friedrich University.

1999 *Songs of the Caged, Songs of the Free: Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Philadelphia, Temple University Press.

2007 "Urban Ethnomusicology Revisited. An Assessment of its Role in the Development of its Parent Discipline", em Hemetek, U. e Reyes, A. (orgs.), *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology*, vol.4, Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, Viena, pp.15-25.

2009 "Urban Ethnomusicology: Past and Present," em Bernd Clausen, Ursula Hemetek, Eva Saether, European Music Council, eds. *Music in Motion: Diversity and Dialogue in Europe*, Transcript, Bielefeld, pp. 173-90.

RICE, Timothy

2003 "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography", *Ethnomusicology*, Vol. 47, No. 2 (Spring – Summer), pp.151-179.

SAID, Edward. W

2000 "Invention, Memory and Place", *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 2. (Winter), pp. 175- 192.

SANTANA, Eugenio

2011 *Moçambicanidades disputadas*, Lisboa Fim de Século.

SARDO, Susana

2011 *Guerras de Jasmin e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*, Colecção Músicas 2. Lisboa: Leya / INET-MD.

SEEGER, Anthony

1992 *Ethnography of Music*, em Myers, Helen. *Ethnomusicology: An Introduction*. Londres, The MacMillan Press.

SHELEMAY, Kay Kaufman

2006 "Music, Memory and History: In Memory of Stuart Feder", *Ethnomusicology Forum*, Vol. 15, No. 1, The Past in Music (Jun.), pp. 17-37.

SLOBIN, Mark

2003 "The Destiny of 'Diaspora' in Ethnomusicology", *The Cultural Study of Music- a Critical Introduction*, M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (ed.lit.), New York, Routledge, pp. 284-296.

SMITH, Andreas (ed.lit.)

2003 *Europe's Invisible Migrants*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

SNEAD, James

2000 "European pedigrees/African contagions: nationality, narrative, and communality" em Tutuola, Achebe, and Reed em *Nation and Narration*, Homi Bhabha (ed.) pp 231-249.

SORCE KELLER, Marcello,

2002 "Musica come rappresentazione e affermazione di identità", Tullia Magrini (ed.lit.), *Universi Sonori. Introduzione all'Etnomusicologia*, Torino, Einaudi.

STOKES, Martin

1994 "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", em Martin Stokes (ed.) *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.

STOLLER, Paul

1992 *The taste of Ethnographic Things: the senses in anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

1997 *Sensuous Scholarship*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

VALENZUELA, J. Samuel, and Arturo VALENZUELA

1978 "Modernization and Dependency: Alternative Perspectives in the Study of Latin American Underdevelopment" *Comparative Politics* 10, no. 4 (July), pp.557.

WATERMAN, Christopher A.

1990 *Juju – A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago, The University of Chicago Press.

WILPER, Agnela Barros

2011 "Kuduro de Angola: a exclusão de uma nova linguagem", *IX Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Diversidade e (Des)igualdades*, Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011, Universidade Federal da Bahia, (UFBA) – PAF I e II (http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308362282_ARQ_UIVO_KudurodeAngola.Aexclusaodeumanovalinguagem.pdf).

WEBGRAFIA

1) “Retornados”

<http://encontrohuambo.com/> (consultado no dia 12 de Maio de 2013).

<http://mocamedenses-encontros-e-reencontros.blogspot.pt/> (consultado no dia 12 de Maio de 2013).

<http://observador.pt/especiais/os-retornados-comecaram-chegar-ha-40-anos/> (12 de Maio de 2013).

<http://www.publico.pt/temas/jornal/retornados-uma-historia-de-sucesso-por-contar-28145408> (13 de Maio de 2013).

<http://retornadosdafrica.blogspot.com/> (12 de Maio de 2013).

<http://sandularte.blogspot.pt/2011/07/convivio-da-adimo-ex-mocamedes.html> (13 de Maio de 2013).

<http://www.sanzalangola.com/index.php> (13 de Maio de 2013).

<http://ultramar.terraweb.biz/ExCombatentesdaViladeCacia.htm> (13 de Maio de 2013).

2) Pedro Coquenão

<http://blog.goethe.de/ten-cities/archives/40-Lisbon-Melancholia-and-Kuduro-by-Pedro-Coqueno.html#extended> (consultado no dia 20 de Junho de 2014).

<http://www.buala.org/pt/palcos/o-equilibrio-da-batida-perfeita> (consultado no dia 13 de Julho de 2014).

<http://www.buala.org/pt/da-fala/batida-alegria-da-fazuma> (consultado no dia 13 de Julho de 2014).

<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-luanda-que-vemos-daqui--241979> (Consultado no dia 18 de Julho de 2014).

<http://www.ionline.pt/artigos/mais/batida-laboratorio-angolano-lisboa> (consultado no dia 18 de Julho de 2014).

<http://pantalassa.net/moscatela/e-dreda-ser-angolano-de-fazuma/> (consultado no dia

<http://p3.publico.pt/cultura/mp3/2591/quotbatidaquot-e-kuduro-electronico-de-intervencao> (consultado no dia 2 de Outubro de 2014).

<http://p3.publico.pt/cultura/mp3/13247/batida-no-escuro-com-mensagem-clara> (consultado

no dia 8 de Agosto de 2014).

<http://www.rtp.pt/play/p1075/e122643/bairroalto> (consultado no dia 10 de Agosto de 2014).

<http://www.rtp.pt/play/p1312/e134575/5-meia-noite> (consultado no dia 19 de Junho de 2014).

<http://www.rtp.pt/play/p262/e106353/musica-enrolada> (consultado no dia 12 de Julho de 2014).

<http://www.soundwayrecords.com/artist/batida> (consultado no dia 13 de Dezembro de 2014).

<http://www.soundsandcolours.com/reviews/music-reviews/batida/> (consultado no dia 13 de Dezembro de 2014).

<http://www.songlines.co.uk/world-music-news/2012/03/interview-with-batida/> (25 de Agosto de 2014).

<http://www.tvi24.iol.pt/musica/batida-bazuka-dance-mwangole/1134183-4060.html> (consultado no dia 12 de Julho de 2014).

http://www.vidas.xl.pt/noticias/exito/detalhe/batida_regressa_no_final_do_ano.html (consultado no dia 12 de Julho de 2012).

<http://videos.sapo.pt/1ZVmgbDQbQ9RmtsMI64c> (consultado no dia 19 de Junho de 2014).

http://www.zutique.com/ressources/documentations/batida_bio_eng.pdf (consultado no dia 13 de Dezembro de 2013).

3) Outros temas

<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/razoes-para-lutar-entrevista-ao-ikonoklasta> (consultado no dia 25 de Agosto de 2014).

<http://www.buala.org/pt/etiquetas/hip-hop-angolano> (consultado no dia 2 de Outubro de 2014).

<http://www.buala.org/pt/palcos/conjunto-gonguenha-ninguem-os-sungura> (consultado no dia 25 de Agosto de 2014).

<http://www.buala.org/pt/palcos/kuduro-a-batida-de-luanda> (consultado no dia 14 de Maio).

<http://www.buala.org/pt/palcos/proibido-ler-isto> (Consultado no dia 17 de Dezembro de 2013).

<http://www.buala.org/pt/palcos/luanda-esta-a-mexer-hip-hop-underground-em-angola> (consultado no dia 13 de Abril de 2014).

<http://duoouronegro.blogspot.pt/> (consultado no dia 12 de Maio de 2013).

<http://www.esquerda.net/artigo/angola-o-rap-%C3%A9-banda-sonora-do-protesto/22649>
(consultado no dia 2 de Outubro de 2014).

<http://jodosoft.com/pt/2013/03/duo-ouro-negro/> (consultado no dia 12 de Maio de 2013).

<http://jodosoft.com/pt/2013/02/ngola-ritmos-era/> (consultado no dia 12 de Maio de 2013).

<http://minha-angola.blogspot.pt/2010/08/reabilitacao-da-ngonguenha.html> (consultado no dia 13 de Abril de 2014).

<http://p3.publico.pt/actualidade/politica/2713/angola-manifestacoes-contra-regime-tem-banda-sonora> (consultado no dia 2 de Outubro de 2014).

DISCOGRAFIA

ANGOLA: AS 100 GRANDES MÚSICAS DOS ANOS 60 E 70
2010, Difference Music.

BATIDA,
2009 *Dance Mwangolé*, Difference Music.
2012 *Batida*, Soundway Records.

FAMÍLIA FAZUMA
2006, *Copa Reggae*, Sony BMG.

MCK
2012, *Proibido ouvir isto*, Differencial Produções.

VIDOEGRAFIA

ANTÓNIO, Jorge
2008 *Fogo no Museke*, Mukixe Produções.

FAMÍLIA FAZUMA
2007 *É dreda ser Angolano, Mambo Tipo Documentário inspirado no disco “Ngongnuenhação” do Conjunto Ngonguenha* (DVD), Rádio Fazuma e Gumalaka, Lisboa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Grupos de participantes no convívio “Huambo100”. Mata Rainha D. Leonor, Caldas da Rainha 2013.

Figura 2 – Atuação do músico Zezé Barbos no convívio “Huambo100”.

Figura 3 – Mestre Capitão com o grupo angolano de dança tradicional.

Figura 4 – Participantes no convívio “Os Inseparáveis da Huíla”, Caldas da Rainha, 2013.

Figura 5 – Almoço informal de alguns participantes no convívio “Os Inseparáveis da Huíla”. Caldas da Rainha, 2013.

Figura 6 – Capa do álbum *Dance Mwangolé*, Batida 2009.

Figura 7 – Capa do álbum *Batida* realizada por Lewis Heriz, Batida 2012.

Figura 8 – Padrão rítmico 1 do tema *Bassoka*.

Figura 9 – Padrão rítmico 2 do tema *Bassoka*.

Figura 10 – Padrão rítmico 3 do tema *Bassoka*.

Figura 11 – Padrão rítmico composto por Pedro Coquenão.

Figura 12 – Linha melódica do tema *Ester Madona*.

Figura 13 – *Show* de Batida, “Festival de Músicas do Mundo”, Sines, 20 de Julho de 2013 (fotografia de Mário Pires).⁴²

Figura 14 – Pedro Coquenão mostra a imagem de José Eduardo dos Santos, Presidente da República de Angola.⁴³ *Show* de Batida, “Festival de Músicas do Mundo”, Sines, 20 de Julho de 2013 (Fotografia de Mário Pires).

⁴²Mário Pires, (20 Julho de 2013), FMM2013-Batida, Sines [fotografia], <https://www.flickr.com/photos/retorta/9334851919/in/set-72157634731271277/> [Acesso em 02-10 2014].

⁴³*Ibidem*.

APÊNDICE A

GLOSSÁRIO⁴⁴

Bitis: angolanismo da palavra inglesa *beat*.

Cacimbo: estação fria.

Capulana: em Moçambique, tecido colorido de algodão usado principalmente pelas mulheres para envolver várias partes do corpo. Pode também ser destinada a outros usos, tais como carregar crianças ao colo ou como decoração do interior da casa.

Dreda: bom, fixe.

Mambo: coisa.

Matapa: prato típico moçambicano preparado com folhas de mandioca, amendoim, camarão seco e leite de coco.

Metical: moeda moçambicana.

Muamba: prato tradicional angolano que tem como ingredientes principais galinha, quiabos, e óleo de palma.

Mwangolé: angolano, natural de Angola.

Palanca: antílope originário de África.

Rusgar: recrutar.

Toque: movimento de dança executado no estilo *kuduro*.

Kandongueiro: transporte coletivo de passageiros.

Kota: pessoa mais velha, idoso.

Pula: designação dada ao indivíduo branco.

⁴⁴ Todos os termos que compõem este glossário são palavras ou coloquialismos usados em Angola. Os dois vocábulos que não dizem respeito à Angola estão assinalados.

APÊNDICE B

ENTREVISTAS

- António Alípio, Membro da comissão organizadora do convívio “Huambo100”, (28 de Julho de 2012, Caldas da Rainha).
- Amílcar Pereira, Membro da comissão organizadora do convívio “Huambo100”, (28 de Julho de 2012, Caldas da Rainha).
- Carlos Manuel Coelho, participante no convívio Huambo100”, (28 de Julho de 2012, Caldas da Rainha).
- Eugénio Santana, antropólogo e músico moçambicano residente em Lisboa, (25 de Julho de 2013).
- Filipe Santos, participante no convívio “Os inseparáveis da Huíla” (13 de Julho de 2013, Caldas da Rainha).
- Francisco Nóbrega, Membro da Associação dos Espoliados de Angola (AEANG), (9 de Julho de 2013).
- Henriqueta Mola, bailarina convidada no convívio “Humabo100”.
- Indira Cristóvão, participante no convívio “Huambo100” (29 de Junho, Caldas da Rainha, 2013).
- João Pereira, músico convidado no convívio “Os Inseparáveis da Huíla” (13 de Julho de 2012, Caldas da Rainha).
- Joaquim Correia, membro da Direção da Associação e comissão organizadora “Os Inseparáveis da Huíla” (13 de Julho de 2013 Caldas da Rainha).
- Jorge Ferreira, participante no convívio “Os inseparáveis da Huíla” (13 de Julho de 2013, Caldas da Rainha).
- José Brandão Coelho, participante no convívio “Huambo100”, (16 de Julho de 2012, Lisboa).
- Manuel Reis, Presidente da Associação dos Espoliados de Angola (AEANG), (18 de Junho de 2013 e 27 de Junho de 2013, Lisboa).’
- Margarida Sousa, participante no convívio “Os inseparáveis da Huíla” (13 de Julho de 2013, Caldas da Rainha).
- Maria Geralda Moniz Alvez, (30 de Junho de 2012, Caldas da Rainha).

- Maria Goretti Lopes, Participante no convívio “Huambo100” (30 de Junho de 2012, Caldas da Rainha).
- Mestre Capitão, músico convidado do convívio “Huambo100” (18 de Julho de 2013, Lisboa).
- Pedro Coquenão, DJ, Locutor radiofónico e mentor do projeto Batida (16 de Dezembro de 2013, 9 de Julho de 2014, 27 de Agosto de 2014, Lisboa.).
- Rosalva Fonseca, membro da comissão organizadora do convívio “Huambo100” (29 e 30 de Junho de 2012, Caldas da Rainha).
- Zezé Barbosa, músico residente na Associação Cabo-verdiana de Lisboa convidado do convívio “Huambo100” (23 de Julho de 2013, Lisboa).

APÊNDICE C

EXEMPLOS MUSICAIS INCLUÍDOS NO CD

- 01 – Carlos Lamartine – *Bassoka* (do CD Histórias da Casa Velha, Sons d’Africa, 1999).
- 02 – Batida – *Bazuka* (do CD Dance Mwangolé, Difference Music, 2009).
- 03 – Alliace Makiadi – *Ester Madona* (do CD As 100 Grandes Músicas dos anos 60 e 70, Difference Music, 2010).
- 04 – Batida – Alegria (do CD Dance Mwangolé, Difference Music, 2009).
- 05 – Batida – Ka Heueh (do CD Batida, Soundway Records, 2012).
- 06 – Batida – Tirei o Chápeu (do CD Batida Soundway Records, 2012).